Élie Faure

# istoria artei
# arta modernă 1

Editura Meridiane

Arta
modernă 1

**Biblioteca de artă**
Arte și civilizații

Pe copertă:

LUBIN BAUGIN
*Natură moartă cu tablă de șah*
detaliu
Luvru

ÉLIE FAURE
*Histoire de l'Art*
*L'Art moderne* 1

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane.

Élie Faure

# istoria artei
# arta modernă 1

Traducere de
IRINA MAVRODIN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1988

*LUI RENOIR*

*Miraculosul ne învăluie și ne scaldă precum aurul; dar noi nu-l vedem.*

CHARLES BAUDELAIRE

# INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE 1921

*Margaritas ante porcos*

Revoluția Franceză este ultima etapă a mișcării pe care a inaugurat-o Renașterea. Ea este marcată de Reforma metafizicii sociale și a moralei, dar e destinată, fără îndoială, în adîncul instinctelor, să definească individul. Este actul violent care răstoarnă ultima rezistență opusă de către monarhie cercetării schițate, cu cinci secole mai devreme, de către făuritorii comunelor franceze și definitiv deschisă de către artiștii italieni. Corporațiile fiind zdrobite, dreptul de asociație puternic lovit, egalitatea drepturilor civile și a impozitului teoretic cucerită, analiza socială are loc. Analiza filozofică a lui Kant, venind ca o concluzie riguroasă la efortul lui Descartes, al lui Spinoza, al lui Bayle, al lui Montesquieu, al lui Leibniz, al senzualiștilor englezi, al lui Voltaire, al lui Diderot, al lui Rousseau, ca și la tragedia psihologică trăită de Montaigne, de Cervantes, de Shakespeare, de Pascal, o făcuse necesară. Analiza științifică îi va urma în mod fatal, deoarece nu mai există nici un obstacol politic între inteligența și experiența prin care omul, timp de un secol, va urmări absolutul. Dacă ea nu-l duce decît la relativ, e pentru că el e poate prea grăbit, sau pentru că el căuta acest relativ spre a-și făuri o nouă mistică, eliberîndu-și intuiția. Dar faptul acesta nu are nici o importanță. Posibilitatea de a efectua — prin

cercetarea socială, printre oameni, iar prin cercetarea științifică, printre fapte și idei — o nouă selecție, justifică Revoluția.

În zilele noastre, ea este combătută în numele valorilor aristocratice și religioase care au făurit douăzeci de secole de istorie. Secătuite prin chiar forța lor, aceste valori erau pe cale de a pieri. Revoluția le-a spulberat dintr-o suflare. Erorile, copilăriile, insuficiențele ei, ura-i oarbă împotriva a ceea ce ea trebuia să doboare, nu-i micșorează importanța. În Franța și în afara Franței, individul, lăsat de ea în deplina libertate a senzației și a căutării, aproape și-a cucerit mediul fizic, și, năvălind cu întreaga lui putere în domeniul neexplorat al orgoliului intelectual, a dat viitorului poemul acestui orgoliu. De la Carlyle la Ibsen, de la Stendhal la Emerson, de la Schopenhauer la Nietzsche, a apărut o nouă rasă de profeți, somînd oamenii să-i urmeze sau să piară. Astfel, Revoluția, care îi smulsese din vechiul panteism social puternic lovit de Renaștere, pregătea ritmuri noi. Totul izvorăște din ea de un secol încoace, pînă și realismul german, mult mai apropiat, poate, de forțele eliberate de ea, decît atîtea doctrine neorganice care supraviețuiesc de azi pe mîine, hrănindu-se din cuvintele făurite în grabă pe care s-a sprijinit acțiunea ei. Poemele individualismului vor reface lumea socială. Cînd individul este atît de puternic încît tinde să absoarbă totul, înseamnă că el însuși are nevoie să fie absorbit, să se dizolve și să dispară în mulțime și în univers.

Pictura franceză din ultima sută de ani a avut același rol. Ea nu este încă bine cunoscută, mai ales de către francezi. Este unul dintre miracolele Istoriei, comparabil cu cele mai surprinzătoare. A dat zece oameni de geniu, mai mulți decît marele secol olandez, sau flamand, sau spaniol, tot atîți cît și marile secole italiene. A apărut în perioada imediat următoare expansiunii revoluționare în Europa, oferind sufletelor tăcute forța de eliberare pe care avîn-

tul armatelor republicane o transmitea poftelor legitime ale popoarelor și ideilor celor ce le cîrmuiau. Tocmai datorită acestui avînt a apărut ea în Franța, și nu în altă parte, după cum datorită luptei Germaniei pentru a se recuceri împotriva lui Napoleon, marea muzică germană, prin Richard Wagner, a încheiat ciclul său eroic. Explozia sentimentală, multă vreme refulată, se exprimă prin culoare. Europa cucerită, Orientul întrevăzut pătrund de-a valma în emoția senzuală a francezilor. Visul romantic și realismul clasic se ciocnesc și se amestecă în Franța, unde Italia și Germania se întîlnesc pentru a treia oară. Și tot aici e locul unde Renașterea din Sud și Renașterea din Nord se confruntă, pentru a-și afirma acordul definitiv.

Acest acord, pe care îl consacră pictura franceză — eternul destin al Franței este acela de a echilibra, cu o divină măsură, viața difuză a Nordului și inteligența Sudului —, Rubens îl realizase pentru o clipă. Prin el, spiritul lui Michelangelo întîlnea umanitatea lui Rembrandt, pentru a defini, în opera cea mai instinctivă, cea mai spontană, cea mai animală, dar și cea mai permanentă a picturii, prin indiferența sa la tot ce nu este obiect și mișcare, misiunea europeană în profunda ei unitate. Amenințat cu moartea, nordul Europei trebuia să accepte să asimileze gîndirea mediteraneană, după cum gîndirea mediteraneană, pentru a-și supraviețui, trebuia să-și încarce arabescul cu întregul val de senzații directe, de muzică, de visare și de mister pe care i-l aducea sufletul Nordului. Trăim din ingenuitatea noastră primară, dar cînd mișcările de idei se nasc în jurul nostru și ne încercuiesc treptat, ca niște mari ape din jurul unei insule, dacă ingenuitatea noastră refuză să soarbă din ele hrana care o va reface, o înspăimîntătoare uscăciune urmează exploziei de fructe prin care ea era atît de vie. Ne ucide nu faptul de a învăța, ci acela de a nu simți ceea ce învățăm.

Inocența celui care caută mereu este nemuritoare. Ea renaște din propria-i cenușă, și presentimentul nou nu apare decît atunci cînd experiența și studiul au distrus sau au confirmat vechiul presentiment. Nordul și Sudul, încă din vremea năvălirilor barbare, se influențaseră întruna reciproc, dar niciodată, pînă la Rubens, profetismul intelectual nu-și introdusese linia sa continuă în torentul indistinct de culori și de materii, pentru a impune imaginii lumii, prin puterea unui singur om, forma unitară și vie a spiritului european. Era etapa decisivă după misiunea lui Montaigne, nunta formidabilă a lirismului și a voinței, recreînd o lume imaginară pe ruinele metafizicii creștine subminate de pesimistul francez. Universul teologic poate să se prăbușească de pretutindeni. În sufletul marelui european, de la Montaigne la Schopenhauer, legănat de valul mișcător al picturii simfonice, ridicat pe marile aripi ale poemului orchestral, sprijinit pe ipotezele sublime ale gravitației și ale transformismului, un nou mit se naște iarăși pentru omul viitorului. Trăind în sînul unei lumi care, foarte probabil, nu are alt scop decît schimbul neîntrerupt, cu fiecare zi tot mai sporit și tot mai complex, al formelor indiferente ale energiei și ale iubirii, omul viitorului nu va cunoaște alt paradis în cer și pe pămînt decît cucerirea nevoii de a spori și de a armoniza în el însuși propria-i energie și iubire. Cel puțin aceasta e dorința obscură pe care eroii pesimismului european o exprimă, fără știrea lor, desigur, în filozofia, în arta, în știința lor, în ultimii trei sute de ani. Prometeul modern, Don Quijote, crede în sfințenia misiunii sale. Dar Cervantes îl iubește pe acest nebun mult mai puțin pentru fantomele după care aleargă generozitatea și curajul lui, cît pentru puterea divină a Iluziei sale.

De ce această mișcare, care a luat naștere în Sud, a înflorit în regiunile Nordului? Italia, prin venețieni, scrisese preludiul marelui

poem simfonic pe care Nordul îl va împlînta în carnea și oasele Europei, prin Rubens și prin Sebastian Bach, îl va statornici în inteligența ei, prin Spinoza și prin Leibniz, emoționîndu-i inima, prin Rembrandt și prin Beethoven, îl va extinde asupra spațiului și duratei, prin Newton și prin Lamarck, îl va face mai subtil în schimbul pasionat de sentimente și de senzații. prin Dostoievski și prin muzicienii ruși, și, în sfîrșit, îl va difuza în voința elitelor, prin pesimiștii germani, și în sensibilitatea lor, prin pictorii francezi — și unii și alții stăpîniți de beția lirică, dar menținuți între limitele forței lor intelectuale de cele două secole de disciplină și de metodă care se întind de la Descartes la Kant. Dar acest efort epuizase Italia care, totodată, primea lovituri din partea Franței și a Imperiului. Mai mult, descoperirea Americii muta centrul de gravitație al globului din mările Sudului în Ocean. În sfîrșit, Reforma, smulgînd popoarele din Nord de sub dominația spirituală a Bisericii și de sub tirania politică a Spaniei, le îngăduise să-și exploreze propriul mister. De fapt, nu mai există în Sud decît un singur om, Velázquez, care constituie un miracol, și în care putem vedea, în egală măsură, pentru motive la fel de întemeiate, un simplu virtuoz — e adevărat, primul dintre toți — și cel mai ales spirit al picturii, regele tăcerii și al aerului. Dar cu excepția Spaniei, care se sustrage încă, timp de o jumătate de secol, decăderii Sudului, pentru că a deschis, prima, căile către Vest, întreaga viață a Europei se concentrează în Anglia, în Flandra, în Olanda, sau se menține în Franța, condamnată la un fel de nemurire spirituală prin așezarea ei în centrul tuturor drumurilor maritime și al tuturor focarelor etnice care au făurit Occidentul, Italia, Spania, Anglia, Germania, Țările de Jos. Cînd Rubens împrumută de la Rafael decisivul arabesc al acestuia, lumea simte că el îi va rătăci curbele și îi va subția la infinit liniile în vidul abstrac-

ției, dacă nu-i oferă spre fecundare cerul înceţoşat al Nordului, pămînturile sale grase, vegetația sa puternică, strălucirea lichidă și schimbătoare a luminii sale, hrana substanțială a bărbaților săi, al căror sînge rostogolește de-a valma sucul cărnurilor, visul, berea, dorința de femeie, forța morală și ceața.

Astfel omul puternic ia în stăpînire elementele simfoniei populare sfărîmate de Renaștere, pentru a le înălța treptat de la simțurile la mintea sa și pentru a le topi din nou în inima sa în scopul de a pregăti pentru mulțimi, mai devreme sau mai tîrziu, noi rațiuni de a acționa. În inteligența zeului nu mai există forme izolate. Poemul întreg constă în întrepătrunderea tuturor formelor lumii, pe care pictura, înaintea tuturor celorlalte limbaje, le exprimă cu atîta forță și evidență, și în care ea precedă de departe construcțiile biologilor și ale matematicienilor. În fiecare organism nou pe care-l reprezintă o mare operă lirică, va exista de acum înainte mai multă bogăție senzuală, mai multă bogăție intelectuală și, în consecință, cînd moare poetul, mai multe elemente redate vieții generale, mai multă neliniște, mai multă dorință, mai mult mister, mai mulți indivizi tragici, mai multă devenire complexă. Pe măsură ce corul se fragmentează și scade în mulțimi, pe măsură ce crește și răsună mai puternic în sufletul eroului, singurătatea eroului devine și mai mare, prin indiferența sau prin ostilitatea mulțimilor. Dar acțiunea sa ocultă își lărgește sfera. În evul mediu, artistul era un meșteșugar, pierdut în mulțimea de meșteșugari, iubind cu aceeași iubire. Mai tîrziu, în timpul Renașterii, un aristocrat al spiritului, aproape egalul aristocratului din naștere. Iar mai tîrziu, un salahor savant, acaparat de autocrația victorioasă. Și încă și mai tîrziu, pe vremea cînd autocrația zdrobește definitiv sub ruinele sale aristocrația, cînd meșteșugarul este despărțit de meșteșugar prin moartea breslelor, artistul se pierde în mul-

time, care-l ignoră sau nu-i recunoaște meritele.

Cine va putea spune martiriul celui care tine treză iubirea, și de care iubirea fuge sau pe care ea îl respinge? Nu există în cadrul democrației decît un aristocrat, artistul. De aceea ea îl urăște. De aceea ea divinizează sclavul care face parte din ea, pe acela care nu-și mai cunoaște munca și misiunea, care nu mai iubește, care cunoaște arta liniștitoare ce convine claselor cultivate, și consimte să domnească peste sclavi, cu un palmares în mînă. Chiar ilustru, chiar copleșit de ură, chiar terfelit zi de zi de gloata saloanelor, a amatorilor și a criticilor, chiar băgat cu forța în ocna Academiilor și a Școlilor, artistul e singur. David detestă Școala, iar Școala face din el propriul ei dumnezeu. Pentru turma behăitoare a elevilor lui David, Delacroix, celebru la douăzeci de ani, este un lup. Ingres, care disprețuiește Roma și Institutul, conduce Școala din Roma și prezidează Institutul. Sînt opuși unul altuia în numele unor teorii și a unor sisteme pe care amîndoi le detestă. Baudelaire, Daumier, Flaubert sînt tîrîți în fața curții cu juri. De altfel Daumier, în care se contopesc flacăra lui Rembrandt și forța lui Michelangelo, nu-i decît un bufon cu simbrie. Manet este Dușmanul poporului. Zola, care îl apără, este izgonit din foile publice. Impresioniștii sînt huiduiți pentru că ignoră desenul, iar, mai tîrziu, desenul lor este lăudat pentru a-i batjocori pe moștenitorii lor. Cei care trăiesc sărăcăcios, din fărîmiturile căzute de la masa lor, îi declară incompleți. Se rîde de construcția lui Cézanne, care redescoperă construcția. Culoarea și forma abundentă a lui Renoir sînt batjocorite, deși Renoir redescoperă soliditatea volumului și lirismul culorii... Nu sînt ei oare tot atît de singuri ca Rembrandt, care a ajuns să moară de foame, sau ca și Velázquez, ajuns curtean, sau ca și Watteau care, bolnav de plămîni, este adăpostit de un prieten milostiv? O, pictură!

Artă sublimă, cea mai nobilă, cea mai subtilă, cea mai senzuală, dar, în același timp, și cea mai intelectuală dintre toate, odă, dans, muzică transpuse în lumea obiectivă, tot atît de îndepărtate de un suflet de rînd pe cît algebra transcendentală de o educație elementară, te judecă amatorul de foiletoane, campionul la domino, contopistul, șambelanul și electorul! Ești premiată, precum un bou gras. O, perlă în care tremură întreaga mare și imensul cer dramatic, și tragedia eternă a mișcării și a culorii, și freamătul cel mai mîndru și cel mai misterios al sufletului, porcii îți hotărăsc soarta! Dar e bine așa. Singurătatea ta e atît de populată! Și tu știi asta. Nu se află pe lume nici un sunet, nici un ton, nici un gest, nici o formă, nici o rază, nici o umbră care să fie singure. Toate se ascultă și își răspund, intră unele într-altele prin treceri tainice, și cînd din corespondențele lor, din răsfrîngerile lor reciproce, din direcția lor unanimă și bucuroasă către un invizibil focar se naște armonia, ea îi dăruie solitarului Universalul.

Un secol întreg preocupat de căutarea științifică a contribuit mult la a stabili între acest solitar și masa din ce în ce mai incapabilă să simtă limbajul formelor, o neînțelegere mereu sporită. Savantul înlătura cu fiece zi tot mai mult pe artist din locul de cinste pe care acesta îl ocupa, de pe vremea Renașterii, în fața contemporanilor săi. Iar oamenii sînt mult mai atenți la rezultatele umanitare sau practice obținute de căutători decît la calitatea intrinsecă a muncii lor. Ei înalță altare ultimului inventator de vaccinuri sau de sobe, dar îl ignoră pe cel care vine să schimbe echilibrul sufletelor pentru un secol sau pentru o mie de ani. E firesc, și mitul lui Hercule e mult mai cunoscut de mulțime decît mitul lui Prometeu. E firesc, de asemenea, ca mulțimea să-i prefere pe cei care nu sînt decît palidele umbre ale lui Hercule, demiurgilor mai puțin accesibili care îi propun cele mai grandioase ipoteze ce

s-au imaginat vreodată de pe vremea gînditorilor hinduși sau caldeeni, și care închid drumul stelelor în formule algebrice sau captează viața la izvoarele ei pentru a o călăuzi, din etapă în etapă, de la argila primitivă la înțelegerea zeului. Ea ignoră că aceste ipoteze au o putere nemărginită asupra orientării practice a științei. Ea ignoră că știința pură nu-i decît un sistem analitic menit tocmai să verifice aceste ipoteze și să obțină din acțiunea lor rezultate pozitive. Ea ignoră și mai mult că aceste ipoteze sînt, în fond, de ordin estetic, că ele oferă certitudini la care știința pură nu ajunge. Ea ignoră că aceste ipoteze au în comun cu marile generalizări artistice faptul că, dăruindu-ne beția certitudinii, ele sînt nedemonstrabile prin experiment. Astfel stînd lucrurile, cum să înțeleagă mulțimea că ele exercită, de asemenea, pe o cale mai puțin cunoscută, o influență magică asupra evoluției lirismului, de vreme ce sensul lirismului se îndepărtează, de cinci secole, cu fiece zi tot mai mult de ea, și a abandonat-o cu totul de o sută de ani? Cum să înțeleagă, de exemplu, că arta realistă de la sfîrșitul ultimului secol nu-i decît un ecou aproape direct al materialismului științific, că impresionismul s-a născut din întîlnirea fatală a individualismului extrem cu cele mai pozitive cuceriri ale opticii, analiza savanților și analiza socială sfîrșind prin a-l separa pe om de om, și fenomenul obiectiv de fenomenul obiectiv? Și de ce să știe? În nouă cazuri din zece, artistul însuși nu știe, și această ignoranță este o binefacere. Cînd bănuiește acest lucru, se lasă călăuzit de abstracțiune și de sistem, și, ajungînd să confunde scopul cu mijlocul, se izbește de un zid. Poetul e purtat pe culmile inconștientului, el nu cucerește cunoașterea decît pentru a se supune și mai mult mișcării valurilor necunoscute care îl leagănă și pentru a lărgi, prin cunoaștere, limitele inconștientului. E posibil ca Rembrandt să-l fi cunoscut pe Spinoza, chiar

dacă, neînțelegînd latina, e improbabil ca el să fi citit *Etica*. E sigur că La Tour îl frecventa și îl citea pe Voltaire, că Greuze îl asculta pe Diderot, că David îl citise pe Rousseau. Dar e aproape sigur că Le Nôtre ignora filozofia carteziană. Și, împotriva lui La Tour, împotriva lui Greuze, împotriva lui David, Le Nôtre va avea dreptate. Astfel, neîncercînd să-l imite, el semăna mai mult cu Descartes.

Nu există nici un motiv pentru ca artistul — și cel mai inocent, cel mai puțin cultivat, mai mult decît toți ceilalți, poate — să trăiască în afara curentelor instinctuale care determină direcția particulară a spiritelor vremii sale. Ar fi, dimpotrivă, destul de surprinzător ca el să nu privească universul și destinul sub un unghi învecinat cu cel care călăuzește gîndirea și experiențele savanților și filozofilor ce îi sînt contemporani. Solidaritatea trebuințelor duce la solidaritatea ideilor și a expresiilor. Nu cred ca savanții înșiși, cel puțin în ceea ce privește orientarea căutării, să se sustragă trebuințelor epocii lor. Toate ideile noastre poartă urma evenimentelor profunde care ne înconjură și ne ating, și înseși armoniile matematicii, în ciuda eternității lor aparente, nu sînt, poate, mai mult independente față de terenul moral de pe care își iau zborul, decît marile construcții senzuale ale pictorilor sau ale muzicienilor. Sensibilitățile uneia și aceleiași epoci sînt toate îndreptate către un același scop invizibil, ele surprind raporturi pe care o altă epocă nu le-ar surprinde, ele construiesc sisteme care le satisfac dorințele cele mai obscure și cele mai puternice. Astfel trebuie înțeles acordul interior, spontan, necesar dintre Fidias și Platon, dintre Giotto și Dante, dintre Rembrandt și Spinoza, dintre Le Nôtre și Descartes, dintre Auguste Comte și Courbet.

Înțelegem atunci de ce știința, acționînd asupra evoluției spiritelor și suferind, la rîndul ei, influența lor, pare a ajunge în zilele noastre la concluzii aproape antagonice cu cele

la care dorințe prea imperioase voiau să o oprească acum douăzeci sau treizeci de ani. Pretutindeni ea se izbește de domeniul, ce părea epuizat, al filozofiei și al misticii și, pătrunzînd în acest domeniu, îi suferă la rîndul ei influența. Intuiția își ia revanșa, și lucrul era fatal. Ceea ce purta altădată numele de Rațiune — și care a fost, cu un secol sau două în urmă, între Descartes și Diderot, o admirabilă unealtă individuală de investigare pasionată, un fel de ființă vie — devenise raționalism, o religie imobilă, independentă față de simțuri, emancipată față de inimă, o lampă într-un mormînt. Cei care creau treptat acest antagonism ireductibil între metodă și viață nu învățaseră să vadă în serile de vară, după ploaie — în una din acele seri verzui și pure, cînd culorile și formele par să cristalizeze în ele toată lumina care mai stăruie —, un strat de mușcate sîngerînd într-o grădină geometrică ale cărei ziduri de verdeață, tăiate de către voința omului, tremură ca oglinda unei ape. Ei nu cunoșteau sensul arabescului italian, care introduce în viață linia lui fulgurantă, pe care Rubens o încărca, la rîndul său, cu toată povara de sînge și de materie pe care ea putea s-o poarte fără să se prăbușească. Ei nu priviseră niciodată friza Apsarașilor de la Angkor, dans și muzică, mișcare senzuală a universului însuși, supus unui ritm matematic printr-un miracol al spiritului... Sînt probabil aceiași care pun acum stăpînire pe intuiția reabilitată pentru a o înscăuna într-o regiune exterioară inteligenței, condamnînd-o, astfel, la moarte. Omul nu-și poate păstra echilibrul. El trebuie să se despartă în două, aruncîndu-se cînd către unul cînd către celălalt pol al sufletului său. Cel care nu crede decît în știință este ca un muzicant dintr-o orchestră care și-ar închipui că simfonia întreagă sălășluiește în însuși mecanismul instrumentului său. Cel care nu crede decît în intuiție e ca un muzicant dintr-o orchestră care și-ar închipui că simfonia conti-

nuă după ce toți executanții și-au sfărîmat corzile și arcușurile. Omul nu poate recunoaște față de sine că intuiția nu-i decît o flacără țîșnind în punctul de contact al unei infinități de analize anterioare și de raționamente acumulate, și eliberîndu-l pe om de critică prin facultatea pe care ea o are, în domeniul acțiunii, al artei, al științei, de a generaliza și de a alege.

Rolul eroului european în ultimele cinci secole a constat tocmai în a menține în el însuși acordul inteligenței și al inimii, pentru a asigura accesul individului rațional la unul din acele momente de certitudine pe care poporul pune stăpînire pentru a epuiza criza de iubire care, o dată la o mie de ani poate, îl face să gîndească și să acționeze ca un singur erou. Și aceasta chiar în secolul al XVIII-lea francez, cînd Diderot presimte mișcarea profundă care depășește întotdeauna pretinsul progres moral și care zămislește neîncetat noi forțe împotriva cărora pretinsul progres moral nu încetează să lupte, și cînd Lamarck află în însăși diferențierea rațională a organismelor, elementele simfoniei biologice pe care o propune viitorului. Toate cuceririle rațiunii, toate cunoștințele acumulate de ea, participă la refacerea unui instinct. Sofistul Platon se afla în pragul căilor nenumărate care duceau la acel avînt al geniului popular numit Creștinism. Iar Platon pornise de la geniul popular elenic ajuns la maturitatea sa. Sentimentul, punct de plecare al rațiunii, este și punctul ei de sosire, iar cucerirea conștientului duce din nou la o inconștiență fecundă sub influența căreia marile popoare, ca și marii indivizi, creează spontan, la maturitate, idei și imagini, așa cum, fără efort, zămisleau copii în tinerețe. Pentru a asculta de porunca vieții, rațiunea ajunge, nu din lașitate, ci din curaj, la un nou misticism. Zadarnic înaintează știința pură, ea îndepărtează misterul, dar nu-l dis-

truge. O dată trecut pragul misterului, arta își ia în stăpînire domeniul ei propriu.

Lumea modernă este atît de complexă, atît de nesigură în ceea ce privește direcțiile sale, atît de diversă în ceea ce privește elementele sale, terenul social este atît de agitat, destinele Europei atît de precare în urma celui mai mare război din Istorie, ea e prinsă într-un asemenea vîrtej de conflicte, de interese și de idei, încît viitorul ei rămîne obscur. Totuși, trebuințele mulțimii europene rămîn ceea ce erau. Cînd popoare întregi participă la război, pînă nu de mult încă doar un joc și un instrument al aristocraților, războiul are mai multă influență asupra devenirii lor comune. Oare războiul însuși nu este un fenomen exterior conștiinței, o cumplită criză biologică în care individul dispare, în care izbucnesc doar acele oarbe puteri de viață colectivă menite să sfărîme sau să reînnoiască total facultățile de energie și de iubire care participă la el? Așa cum inteligența era depășită de viață, tot astfel conștiința morală e depășită de război. Sub ramurile de viță de vie scuturate, sub ploaia învolburată de ciorchini și de flori, beția dionisiacă tresaltă în sunetul crotalelor, printre rîsete și gemete de dragoste. Dar ghearele panterelor sfîșie membrele dezgolite. Moartea și învierea se rotesc în nebuneasca bacanală. Dacă sufletul european nu va fi nimicit, oamenii din Europa vor zidi.

Secolul al XIX-lea, mai ales în Franța, e o catedrală difuză. Ea trebuie construită. Lipsa totală de arhitectură din ultima sută de ani e foarte semnificativă. Domnia individului aduce după sine prăbușirea monumentului. Istoria ne-a arătat foarte adesea acest lucru, după declinul civilizației egiptene, după cel al Greciei legendare, și cînd Japonia s-a emancipat față de China, și cînd Renașterea a luat din biserici vitraliile pentru a le așterne pe pînză și statuile pentru a împodobi cu ele aleile și grădinile. Dacă domnia individului

va sfîrși prin a-l reda mulțimii, pentru că el însuși devine prea populat pentru a se putea stăpîni pe sine, arhitectura, operă a mulțimilor anonime, va renaște, iar pictura și sculptura vor fi din nou încorporate monumentului. Arta de astăzi ascultă în întregimea ei, chiar în formele sale cele mai trecătoare, de o nevoie obscură de subordonare față de o sarcină colectivă încă necunoscută, care îi sugerează, fără știrea ei, și oricît de confuză și de diversă ar părea, direcția liniilor și calitatea tonurilor. Încotro mergem? Într-acolo unde va dori viața.

# PREFAȚĂ LA NOUA EDIȚIE 1923

*Am scris, în ultimul capitol al prezentului volum, și încă de la prima lui ediție, că arta franceză a epocii noastre „constituie nucleul unei arte mondiale nerăbdătoare să se nască". Aș vrea să explic aceste cuvinte, care ar putea trece drept o încercare de a face profeții, ba chiar de a face profeții tendențioase. Îmi este, trebuie să mărturisesc, cu totul indiferent dacă această „artă mondială" se va constitui sau nu, pentru simplul motiv că ea există încă de pe acum în conștiința cîtorva oameni care sînt capabili, sub aparențele nenumărate pe care ea le îmbracă, să-i recunoască spiritul. Dar e mai mult decît evident că nu toată lumea vede lucrurile în acest fel, și că nici eu nu le vedeam pe de-a-ntregul astfel în ziua în care am scris cele de mai sus: e, într-adevăr, cu putință ca unii dintre artiștii cei mai vii de astăzi să fie, sau să-și închipuie că sînt, pe calea găsirii unui nou limbaj plastic, același pentru toate țările, și asupra căruia rasa și mediul nu vor mai exercita nici o influență. Mergem oare, în urma mișcării excepționale care se produce de vreo treizeci de ani încoace, către universalizarea curiozității și a culturii și către unificarea științei, în întîmpinarea unei forme de expresie în care în curînd nu vom mai putea recunoaște originea diverselor ei manifestări? Oare abstracția sis-*

tematizată va domni în suflete în asemenea măsură încît ea va determina toate înfățișările pe care acestea le vor lua, exprimîndu-se prin intermediul unui fel de algebră ideografică la care sensibilitatea creatorului și cea a spectatorului nu vor mai participa decît foarte puțin?

Nu cred că poate fi încă vorba de acest lucru în ceea ce privește pictura, cel mai individual dintre limbajele figurate, deși „cubismul" a constituit în acest sens o tentativă în care trebuie să recunosc, e drept, simptome esențiale de unitate culturală. Sînt de acord că el poate revela și determina o nouă orientare a picturii și sînt chiar convins că a îndeplinit deja acest rol. Dar mi s-a părut că el constituie mai ales indiciul unui elan aproape unanim al spiritelor către punerea la punct a unor simboluri arhitectonice în care se dezvăluie, după părerea mea, apariția unor preocupări menite mai curînd să dezvolte și să slujească arhitectura. Preocuparea de a construi după formule noi, răspunzînd unor nevoi practice și sociale noi, este atît de generală, astăzi, atît de stăruitoare chiar, încît nu voi insista asupra acestui fenomen care caracterizează, cred, întreaga mișcare artistică și chiar filozofică contemporană. Și cum arhitectura este forma de expresie cea mai impersonală din cîte există — sau cel puțin trebuie să fie și a fost dintotdeauna, pînă la Renaștere și chiar pînă la Revoluție —, mă întreb dacă această „artă mondială" nu are tocmai drept „nucleu" arhitectura și dacă arhitectura nu este prima destinată să capete acel caracter universal a cărui apariție este dorită sau profetizată.

Desigur, s-ar putea crede că e așa. Mașina, care este arhitectură, și chiar în mod esențial, deoarece armonia ei e determinată de subordonarea tuturor organelor la principala sa funcție, este universală. Ea este aceeași sau poate fi aceeași, la poli ca și la ecuator. Faptul, de

altfel, nu-i deloc nou, și din acest punct de vedere podul, apeductul, trăsura, masa, scaunul, patul au precedat mașina. Construcția inginerului roman era, după cît ni se spune, aceeași în Italia, în Galia, în Spania, în Africa, în Ionia. Știința, universalizîndu-se, simplifică doar și face și mai evidentă punerea problemei, a cărei soluție le este impusă tuturor de rapiditatea transporturilor și a schimburilor. Uzina și mașina vor da fetei planetei noastre forma unică a spiritului.

Fie și așa. Lucrul e posibil. Probabil chiar. Cu atît mai mult cu cît pînă și materialele — cimentul și fierul, de exemplu — își generalizează și își universalizează întrebuințarea. Dar nu ne este oare îngăduit să credem că, o dată acceptat și cucerit acest stil uniform, modificări ușoare se vor introduce insensibil în diferitele sale organe, schițînd ici și colo nuanțe de detaliu, ale căror asociații și a căror sumă vor da înfățișării generale a organismului însuși o notă caracteristică ce ne va permite să-l diferențiem de un organism analog, îndeplinind aceeași funcție? Putem fi siguri că dacă civilizația romană ar fi dăinuit cîteva secole mai mult, formele celor mai impersonale monumente utilitare s-ar fi modificat treptat, sub tripla influență a naturii materialelor, a naturii constructorilor și a condițiilor locale — climat, structură, aspectul solului și al peisajului —, cărora, în mod neîndoielnic, ar fi fost silite să le facă față. Căci atîta vreme cît romanul construiește, nu i se poate cere să fie altceva decît roman, și e firesc, și e necesar, și e foarte semnificativ ca el să construiască pretutindeni ca roman, și nu văd în zilele noastre printre popoarele pămîntului, nici măcar unul singur care să mai aibă misiunea celui roman. Să observăm, de altfel, de îndată, că nu mai întîlnim monumente romane în afara circumferinței mării interioare, ale cărei maluri nu diferă sensibil între ele nici prin caracterul, nici prin structura, nici prin regi-

*mul lor atmosferic. Și totuși, să notăm că variante apar ici și colo, în măsura în care diferă solul, și poate și rasa elevului format de inginerul roman: apeductul din Segovia nu poate fi confundat cu podul de pe rîul Gard sau cu apeductele din Latium; arenele din Nîmes nu sînt concepute în același spirit ca și Coliseul, și nici teatrul din Orange în același spirit ca acela din Taormina. Monumentul cel mai septentrional din arhitectura romanilor, poarta din Trier, nu seamănă cu nici unul din cele care se înalță în Italia sau în alt loc. Mai mult încă: în ciuda structurii sale riguroase, utilitare și lipsite de decorații, prin care se vădește școala romană, silueta sa are în ea ceva germanic, datorită unei anume profuziuni confuze și totodată masive.*

*Sistematizarea lui Taine, excesivă, după cum e și firesc, a deschis larg porțile discuțiilor intransigente în contradictoriu. Influența mediului a fost fals interpretată, apoi negată, apoi ignorată, apoi uitată. Totuși, mediul rămîne pretextul, el dă șocul inițial și oferă informația. El e cel care făurește și articulează limbajul constructorului. E cît se poate de evident că avionul sau submarinul nu au a se preocupa decît de mediile în care evoluează și de legile acestora, pe care urmează a le învinge, a le înșela, sau cărora urmează a le da ascultare, și că aceste medii le sînt comune tuturor oamenilor. Dar avionul și submarinul sînt construite pe pămînt, de către o inteligență care este legată de pămînt prin toate fibrele vii ale simțurilor și ale eredității. Educația științifică însăși nu poate, nu va putea să-i nimicească pe de-a-ntregul izvoarele sensibilității, cele care o sfătuiesc, de îndată ce i-a asigurat mașinii un maximum de rezistență, de securitate și de viteză, să adopte fie o curbă mai mult sau mai puțin sinuoasă, fie un profil mai mult sau mai puțin pur, fie deschizături sau hublouri corespunzînd unei orînduiri interioare care derivă dintr-o concepție*

particulară a confortului, sau a luxului, sau a rezultatului ce trebuie obținut. Automobilul sau vaporul n-au același aspect, în Franța, în Germania, în America, în Italia, în Anglia, și noi am semnalat[1] diversitatea bizară pe care o prezintă, în diferite țări, înfățișarea uzinelor, de altminteri admirabile ca proporții și ca armonie, și totuși construite în vederea acelorași funcții. Cînd Giotto sau Rembrandt orînduiesc în jurul unei agonii bărbați și femei cu trupurile aplecate, însuflețiți de aceleași sentimente, recunoști de la prima privire că aici e vorba de opera lui Rembrandt și dincolo de cea a lui Giotto. Și aceasta pentru că unul este un olandez din secolul al XVII-lea, celălalt un italian din secolul al XIV-lea. Dublul mediu istoric și geografic, multiplicat prin aportul calității omului, își spune cuvîntul cu o ușurință și cu o autoritate grandioasă, care diferențiază și caracterizează expresia unuia și aceluiași moment al eternului omenesc. Chiar în cazul arhitecturii, educația științifică nu poate suprima aceste elemente irezistibile: altminteri, cum a și făcut-o educația academică, ea va construi Partenonuri de fier la Londra, la München și la Paris. Un lucru nu se poate schimba, și anume armonizarea edificiului cu aspectul mediului geologic și transpunerea sa la scara trebuinței umane pe care o exprimă: **nu pot** vedea catedrala din Beauvais pe Acro**corint** sau pe Acropole, pagodele din Sriring**am în piața Concorde**, palatul Pitti la Bena**res, nici Turnul Eiffel pe Capitoliu.** Și persist să cred că o fabrică de produse chimice, chiar riguros adaptată prin toate organele sale funcțiilor ce i se cer, nu trebuie să aibă aceeași înfățișare în cîmpiile din Beauce și în Munții Cordilieri din Peru.

Pretutindeni, totdeauna, chiar dacă punctul de plecare și scopul sînt identice, e nevoie de

---

[1] A se vedea *Arta Renașterii:* Prefață la noua ediție (1923) (N. a.).

*contactul cu solul și de acțiunea vie a omului pentru a face să țîșnească entuziasmul din formulă și învierea din moarte. Unificarea doctrinală, prin academismul greco-roman, ca și prin arhaismul voluntar al lui Pasiteles, prin Renașterea arhitecturală franceză, ca și prin „romanizarea" Flandrei, prin strămutarea artei de la Versailles dincolo de Pirinei sau de Rin, ca și prin aservirea picturii față de teoriile bologneze, seamănă pretutindeni ruine morale ale căror abstracții științifice, fie ele și cele mai riguroase, n-ar putea salva lumea de mîine, așa cum nici formula geometrică rezultată din ornamentul arab n-a salvat arhitectura Islamului, căreia, dimpotrivă, tocmai de aici i s-a tras moartea. E absurd să crezi că acolo unde încă există cutremure de pămînt, în Japonia, în Chile, în Italia meridională, ar trebui construite edificii identice cu cele care își implîntă rădăcinile într-un sol aproape stabil, în Europa de Vest, Centrală și de Nord. E absurd să susții că noroaiele Olandei ar accepta aceleași infrastructuri ca lava din Auvergne sau nisipul saharian. E absurd să-ți închipui că un amfiteatru în aer liber e tot atît de potrivit pentru Anglia, ca și pentru Sicilia. E absurd să transporți marmură acolo unde abundă granitul, sau granit acolo unde solul conține mari cantități de marmură. E absurd să impui aceleași proporții și aceeași orientare monumentelor al căror interior e scăldat într-o lumină solară aproape constantă în toate anotimpurile și celor învăluite în cețuri veșnice sau celor peste care se revarsă o ploaie fără de sfîrșit. E absurd să interzici unei rase cu o concepție activă despre viață, sau războinică, sau interesată, să schimbe treptat raporturile unei construcții, oricît de utilitară, raporturi ale căror principii originare îi vor fi fost revelate de o altă rasă contemplativă, sau pașnică, sau dezinteresată. În sfîrșit, e absurd să crezi că știința, care tinde la impersonalitate prin legile ei, poate să utilizeze aceste*

*legi pentru a aboli în om o personalitate care se străduie tocmai să le desprindă din haos.*

*Niciodată știința nu va putea face mai mult decît să ofere arme și elemente noi edificiilor imaginare ale spiritului. Omul există înaintea științei, care nu-i decît un instrument al omului. Știința nu i-ar putea supraviețui omului, care ar putea supraviețui științei. Între impersonalitatea științifică, pe care, în domeniul artelor, arhitectura mobiliară sau imobiliară o reprezintă și o va reprezenta tot mai mult, și personalitatea sensibilă pe care pictura a exprimat-o pînă acum în modul cel mai evident, se stabilește un echilibru acolo unde se află omul interior, complex, și folosindu-și în modul cel mai armonios cuceririle de metodă și de control și talentele originale. Și într-un caz, și în celălalt, opera este ratată dacă spiritul de finețe și spiritul geomeric nu se exercită, cu o egală putere, în conștiința în devenire, mereu mai vastă, dar și mai precisă, pe care el o capătă despre aparențele multiforme sub care va înțelege unitatea. Dacă Cézanne, afirmînd că, în natură, totul se reduce la con, la cilindru și la sferă, ar fi exprimat altceva decît o tendință, o limită extremă a impersonalității, pe care știa că personalitatea sa foarte puternică nu o va atinge niciodată, el și-ar fi condamnat dinainte pictura la moarte. „Arta mondială", oricît de uniformizată în domeniul arhitecturii utilitare, ar condamna această arhitectură la a nu mai fi decît o mohorîtă rețetă care și-ar pierde foarte curînd din vedere scopul, dacă specia și, îndărătul speciei, omul n-ar fi prezent pentru a o însufleți. Omul se află în adîncul tuturor lucrurilor, chiar în adîncul geometriei pure, care nu există în obiect și care nu-i altceva decît o creație a simțurilor sale, epurată de inteligență și sistematizată de voință.*

***Știu** că putem presupune, într-un viitor pe care-l cred îndepărtat — căci chiar dacă vor dispare popoarele definite de Istorie, rămîn*

*marile rase, albi, galbeni, negri, care nu s-au întrepătruns încă decît la limitele lor extreme —, știu deci că putem presupune, din cauza amestecurilor și fuziunilor neîncetate, apariția unui tip unic de om. Sau, dacă vrem să privim problema dintr-un punct de vedere mai imediat, știu că putem presupune, independent de rasă, existența unui tip de inteligență perfect unificată și hotărîtă să impună edificiilor umane forma sa unică. Dar și această inteligență absolută ar trebui să țină seamă de climat, de materiale, de funcție, care o vor sili să-și varieze metodele și să-și îmbrace unitatea splendidă în veșmîntul aparenței cerut de timp și de loc. Unitatea sentimentului creștin, sau islamic, sau budist, n-a lăsat oare să subziste, în cadrul rigid pe care îl impunea constructorilor, o varietate de mijloace pe care viața spontană a emoției, a entuziasmului, a amintirii și a efortului le situează în mediul lor natural și specific, întru desăvîrșita frumusețe a edificiului care o va exprima? Știu, desigur, că rapiditatea mult invocată a comunicațiilor și a transporturilor unifică într-adevăr din ce în ce mai repede moravurile și inteligențele, dar există ea oare doar pentru a îndepărta individul de mediul său de origine, sau și pentru a-l readuce aici după ce el a căpătat o mai adîncă conștiință a acestuia, în contact cu celelalte medii? Nimic nou în priveliștea pe care ne-o oferă astăzi Parisul, de exemplu, creuzet fierbinte în care toți artiștii de pe pămînt vin să-și înnoiască spiritul. Mai puțin întinsă în acea vreme, e adevărat, și mai puțin unanimă, este priveliștea pe care au oferit-o rînd pe rînd Atena, Alexandria, Bruges, Florența, Roma, din care nu s-au născut totuși, după cîteva secole sau după cîțiva ani de incubație, decît forme și mai diversificate încă prin întoarcerea lor progresivă la izvoarele, sau mistice, sau specifice, sau naționale, sau individuale ale spiritului. Căci timpul își spune cuvîntul, ca și spațiul,*

*pentru a uni, dar în egală măsură și pentru a separa. S-au creat, astfel, stiluri perfect unitare, inventate, definite în vederea unor trebuințe foarte speciale, în domeniul mobilierului mai ales, pentru a protesta împotriva acelor mobiliere disparate care caracterizează aproape toate interioarele de astăzi. Iluzie. Niciodată, nici unul dintre cele mai frumoase stiluri — stilul egiptean, de exemplu, în vreunul din momentele istoriei sale, sau stilul grec, sau stilul francez în diferitele sale epoci — n-a apărut brusc: poate chiar în acele timpuri, viața înaintînd cu mai multă încetineală, mobilierul comporta, mai mult încă decît în zilele noastre, mobile moștenite de la tată, de la bunic, de la străbunic sau chiar de mult mai departe. Aceasta dădea casei profunzime, căldură, intimitate armonioasă, iar străvechii catedrale, în care se suprapuneau zece stiluri succesive, măreția ei înduioșătoare și atît de omenească. Un stil nu-i decît un moment trecător al inteligenței, cu neputință de inventat, cu neputință de reținut — o bătaie de inimă în pieptul unui om.*

*Încă o dată, rămîne omul, calitatea omului în adîncul tuturor lucrurilor. Chiar dacă unitatea stilului se produce, cel puțin pentru un ceas, în universalitatea efortului spiritual, va rămîne calitatea omului, și sunetul propriu pe care ea îl scoate din instrumentul oricît de uniform ca fabricație. Doresc ca omul, pretutindeni, să năzuiască a face din domeniul său ceva asemănător cu un stup de albine, dar să nu ajungă niciodată la țintă. Căci omul, atunci, ar fi identic cu albina, un monstru surprinzător, desigur, dar al cărui automatism mo[illegible] inspiră un fel de spaimă.*

# FLANDRA

## I. Anvers

În ziua în care s-a născut Rubens, în afara Flandrei sale, dintr-o mamă resemnată și curajoasă și dintr-un tată cam nebun, care devenise, în exilul lor comun, amantul nevestei lui Wilhelm de Orania, după ce fusese unul dintre cei mai buni tovarăși de arme ai eroului, Anversul nu se ridicase încă din ruine. Cînd mama sa, ajunsă văduvă, l-a adus aici la zece ani, focul mai mocnea încă sub dărîmăturile marelui port. El nu uitase rugurile și spînzurătorile, statuile smulse din temple, marea de sînge vărsat, fața lividă a ducelui De Alba în armura sa de fier.

Anversul nu avea să-și regăsească substanța decît două secole și jumătate mai tîrziu, o dată cu libertatea. El nu mai însemna, pentru artiști, mediul viu care încercase, prin Quentin Matsys, care reușise, prin Bruegel, să iasă din goticul caracteristic orașului Bruges, pentru a pătrunde în spiritul modern prin efortul individual. Dar chiar din acest efort se născuseră *les gueux*. Rubens fusese zămislit în plină furtună, el purta în sine, împreună cu speranța exasperată a unui popor și cu energia celui mai frumos moment al său de acțiune, toate vechile lui cuceriri. Decadența

Flandrei și a orașului Anvers nu-i putea atinge decît pe cei care aveau să vină după el. El a profitat de clipa scurtă cînd Spania a slăbit puțin lațul, pentru a lăsa să treacă valul de viață acumulat în ultimele două secole în grînarele, în hambarele, în corăbiile țării, în inimile și în mințile oamenilor, prin munca de pe pămînturile lor, din orașele și din porturile lor.

A făcut chiar mai mult decît atît. Nici un ținut nu avea o mai bună așezare decît Flandra pentru a primi curenții care străbăteau în toate sensurile, în ultimele două secole, Occidentul. Bruges slujise timp de o sută de ani drept legătură între Anglia, Baltica, Veneția și Orient. Sub Carol Quintul, Anvers era primul port comercial din lume. Prin el se scurgeau — pe Meuse și pe Escaut — produsele Franței; pe Rin, cele ale Germaniei; pe Mare, cele ale Indiilor, ale Italiei, ale celor două Spanii. În momentul critic cînd Nordul și Sudul își confruntau activitatea seculară, cînd problema religioasă care opunea idealismul social al țărilor latine, realismului economic al țărilor germanice, Flandra, inimă a Imperiului universal al lui Carol Quintul, tresărea la toate loviturile pe care arterele comerțului i le transmiteau o dată cu mărfurile, cu cărțile și cu soldații. Luptînd pentru independență și totodată pentru Reformă, ea a rămas catolică și subordonată Imperiului. Era firesc ca omul care a exprimat cu o forță eternă acest moment unic al vieții ei să introducă intelectualismul meridional în materia substanțială, grasă și mișcătoare a Nordului.

Pictorii din Flandra încercau să facă acest lucru de o sută de ani. Dar Bruges nu mai era destul de viu la începutul secolului al XVI-lea pentru ca pictorii săi romaniști, Mabuse și Van Orley, să poată asimila în profunzime și fără primejdie sufletul italian. Anversul, chiar la sfîrșitul acestui secol, nu era încă, dimpotrivă, îndeajuns de matur pentru

a introduce acest suflet în natura originară a Flandrei. Tentativa lui Quentin Matsys era prematură. Martin de Vos, Coninxloo, Francken, iscusitul portretist Pourbus nu erau la înălțimea unui asemenea rol, iar rolul lui Bruegel, olandez de origine, care a eliberat spiritul Nordului din crusta sa primitivă, era prea esențial pentru ca el să mai încerce să-și afle acordul cu spiritul peninsular. Rubens a avut prea puțină nevoie să-i asculte pe cei doi maeștri ai săi, italianizantul Otto Voenius și flamandul Van Noort, pentru a descoperi în el fatalitatea destinului său, pe care cei opt ani pe care i-a petrecut în Italia în intimitatea realizărilor gigantice ale lui Tintoretto și ale lui Michelangelo, călătoriile sale repetate în Spania, în Franța, în Anglia, cele șapte limbi pe care le vorbea, viața lui strălucită, cele două căsătorii din dragoste, i-au îngăduit să și-l aducă la împlinire cu o generozitate fără seamăn și cu o regală abundență.

Ce viață! A fost singurul erou uman care a unit strălucirea vieții exterioare cu imaginile strălucite pe care și le făurea despre ea. Complicitatea unei epoci a cărei aristocrație își făcea, de două sute de ani, educația artistică, și pe care gusturile lui fastuoase o cuceriseră, i-a menținut pînă la sfîrșit sănătatea morală și senzualismul într-un echilibru excepțional. Era ca un rege al Flandrei, și o reprezenta în fața regilor. Marile sale banchete, recepțiile sale, averea sa, castelele, luxul, funcția de ambasador, nimic nu l-a putut diminua. N-a consimțit nici măcar să ne mărturisească vreodată că a suferit în cea de a doua căsătorie a sa făcută la cincizeci și trei de ani cu o femeie de șaisprezece. A sorbit din neliniștea lui o forță sporită și a răspîndit asupra viitorului bucuria pe care nu o putea cere de la ea și pe care el nu i-o putea da. Și-a terminat existența triumfală triumfînd asupra spaimei pe care, fără îndoială, a simțit-o.

Dacă am căuta în acest om excepțional doar cea mai înaltă expresie a naturii flamande, pe care el o unește cu universala natură, n-am vedea decît un aspect al operei sale, cel mai accesibil, într-adevăr, dar nu și cel mai esențial. Ar trebui să ne adresăm mai curînd lui Jordaens, care a venit cincisprezece ani mai tîrziu, care a fost, ca și el, elevul lui Van Noort, dar care avîndu-l, clipă de clipă, drept călăuză, a știut să trăiască și să acționeze cu atîta forță încrezătoare, încît, cu excepția lui Rubens, el rămîne interpretul cel mai robust al păginismului flamand.

Aproape niciodată Jordaens n-a părăsit pămîntul Flandrei. Ochii săi n-au străpuns aproape niciodată văzduhul de opal al orașului Anvers. Aproape niciodată ei n-au văzut altceva decît circulația vapoarelor străbătînd ceața luminoasă pe fluviul noroios, și roadele mării și ale pămîntului vîndute în piețe. Pînzele sale sînt o îngrămădire de straturi vii. Învălmășeala din ele este forță. Un ritm greoi conferă orgiilor sale sfinte o notă de bucurie uriașă care e aproape idee generală și simbolism inconștient. Totul bea și mănîncă, toate gurile sînt deschise, și nările, și ochii, și boturile. Ciinii, pisicile, găinile rătăcesc printre gămani și mîncăi, înhățînd, ciugulind, lingînd pe sub mese oasele căzute, sosurile, berea și vinul vărsate. Cărnurile au densitatea dovlecilor desfăcuți, slănina umană face cute precum cîrnații, pielea femeilor este caldă ca porțelanul castroanelor de supă, mîinile cuprind sînii o dată cu ciorchinii din coșuri, fețele aprinse și alămurile lucesc, plescăitul buzelor, palmele uriașe ce lovesc coapsele bat ritmul în gîlgîitul sticlelor. Oamenii cîntă lovind în pahare, izbind capacul de metal al ibricelor, iar rîgîielile pricinuite de mîncărurile înfulecate participă și ele, o dată cu scîncetele sugarilor indecenți, la corul încăpățînat al bețivilor și al cumetrelor. Nu vezi decît ospețe, chefuri, petreceri și chiolhane, la care parti-

cipă un bătrîn faun inocent, cu fața lucioasă, cu osînza tremurătoare și cu mațele bolborosind de îndată ce a trecut pragul caselor flamande, după ce a părăsit pentru ele uriașul poem al cîmpiilor, nuditățile generoase ale unei mitologii mai puțin eretice decît s-ar crede, șoldurile, pîntecele strălucind în lumină, membrele robuste ale femeilor care mulg ugerul atîrnînd al caprelor în mijlocul frunzișului, al viței de vie și al arăturilor.

## II. Rubens

Or, prin cea mai vastă mișcare lirică de care a fost vreodată străbătut un pictor, printr-un sentiment metafizic al universului atît de evident încît răsună de la un capăt la celălalt al operei sale precum vuietul, mereu același, mereu egal cu el însuși, al unui mare fluviu în care se răsfrîng sute de ceruri, care scaldă sute de peisaje, din care se adapă sute de orașe, Rubens a îndumnezeit acea masă animală, adică ceea ce ar fi însemnat pentru noi arta flamandă dacă nu ar fi existat decît Jordaens. El a acceptat dominația puterilor elementare pentru a le înțelege mai bine parcă, și le-a condus din chiar interiorul centrelor lor de acțiune cu formidabila ușurință a unei ființe care și-ar simți viața purtată de ele și participînd la viața lor. În momentul în care reorganizarea Bisericilor și organizarea marilor State demonstrau, împotriva secolului al XVI-lea, anarhic și viu, necesitatea de a menține în corpul social unitatea politică, Rubens, care a aparținut timpului său, care a consimțit să-și pună geniul în serviciul centralizării monarhice și a restaurării religioase, afirma, împreună cu secolul dispărut, eternitatea forțelor animale și prezența nemuritoare a naturii în sufletul eroilor.

Este focarul central în care vor fuziona, într-un echilibru fecund, Renașterea și lumea

modernă. La italieni arabescul plastic exprimase mai ales nevoia instinctivă de a uni energiile individuale dispersate și dorința de a constitui înțelegerea generală a structurii universului. Prin Rubens el va regăsi, în înseși rădăcinile instinctului, unitatea interioară a lumii pe care Biserica și monarhia încearcă să o reconstituie din exterior. El transmite secolului al XVIII-lea, secol ai cărui pictori se vor sprijini tocmai pe opera maestrului de la Anvers, sufletul filozofilor și artiștilor renascentiști și presimte, în valul viu pe care i-l aduce, naturismul lui Rousseau, universalismul lui Diderot, transformismul lui Buffon și al lui Lamarck, în ceasul cînd Harvey descrie circulația sîngelui în artere și cînd se naște Newton spre a descrie circulația sferelor pe boltă. El nu mai este doar o expresie senzuală, ca la venețieni. Nu mai cere doar, ca la greci, formelor superioare ale unei imaginații armonioase, să exprime în mod ideal trecerea forțelor în volumele echilibrate care se continuă și își răspund. Acceptă toate aspectele lumii fără să discute natura lor. El trebuie să miște totul — complexitatea formidabilă a senzațiilor acumulate în o mie de ani de tăcere, vastul tezaur de forme strîns de evul mediu, materia uriașă a Nordului —, de-a valma și fără alegere, în direcția indicată de spiritul meridional. El pătrunde, o dată cu Rubens, în substanța intimă a vieții, răscolind-o în adîncuri. Linia unduitoare, grea de carne, de pămînt, de aer, fulgurantă și decisă, care-i străbate în toate sensurile tablourile, trimite către profunzimi mișcările suprafețelor și determină suprafețele prin mișcările profunzimilor, e spiritul însuși, dominînd valul senzual care îl alimentează. Artistul mînuiește formele lumii ca pe un aluat maleabil pe care după voie îl alungești sau îl scurtezi, îl micșorezi sau îl separi, îl întinzi și îl distribui în întreaga operă, așa cum un zeu, recreînd viața, ar impune o nouă ordine tumultului

ce se naște din el. În viață totul e devenire. Viața nu-i decît o forță în neîncetată transformare, care germinează, și se desfășoară, și moare, în lumea infinită a formelor, fără ca spiritul, care știe aceasta, să-i poată opri mișcarea măcar pentru o singură clipă la una dintre ele, și să o izoleze de ansamblul complex la care ele participă toate, fără un moment de odihnă, compunînd și distrugînd. Fie că pictează Mitul, Istoria, peisajul, piața, jocul, bătălia, portretul, Rubens nu are alt subiect decît urmărirea neobosită, prin intermediul miilor de simboluri ale naturii în acțiune, a dinamismului vieții, al cărui fluviu uriaș îl străbate, fără ca el să-i poată vreodată secătui apele revărsate și fără ca puterea lui să scadă, încercînd aceasta.

Tot ceea ce i-a căzut sub priviri, de-a lungul strălucitei sale existențe, a devenit un element năvalnic și totodată docil al concepției dramatice și unitare pe care și-o făcea despre natură. Niciodată n-a studiat un obiect pentru el însuși, pentru viața morală și materială care emană din orice obiect cînd îi scrutăm viața tainică. Chipul omenesc, de exemplu, pe care-l cunoștea bine, pe care l-a mînuit așa cum un sculptor frămîntă lutul, din care scotea zilnic efecte patetice și sigure, nu l-a interesat niciodată pentru caracteristicile exterioare sau profunde pe care el i le-ar fi putut dezvălui. Constructorul de lumi era prea puțin interesat de cele ce se petreceau sub frunțile altora și de enigma străină sieși pe care i-o dezvăluiau ochii pironiți într-ai săi. Ochii omenești, frunțile omenești participau la simfonie ca un instrument din care el știa să scoată sunete în locul și în clipa în care voia să-l audă cîntînd. Cînd un elan sentimental îl îndemna să se oprească timp de o clipă din miraculoasa călătorie pe care o făcea printre forme, înconjurat de materie și de spirit, croindu-și drum victorios printre cărnuri și arbori, tîrînd după el pă-

mîntul și cerul, cînd privea un chip de femeie, o floare, un nor, cu o atenție care-i silea să se oprească din drum, își revenea repede, își învăluia clipa de distracție într-un asemenea cortegiu de sonorități orchestrale, încît ea nu mai era decît o voce în cor, amestecată cu celelalte și pierdută în valul furios al înflăcărării oratorice. Universala sa iubire îi umbrea ceasurile de uitare de sine. Asemeni celor care iubesc tot ceea ce trăiește, tot ceea ce moare, tot ceea ce este, el părea indiferent la dramele intime ale inimii. Nu avea timpul să se oprească pentru a alege. Își deschidea inima tuturor.

Spiritul, care conduce și menține acest vîrtej de viață într-un cerc tot atît de sigur ca și gravitația astrelor, se rostogolește o dată cu el din formă în formă ca și cum însăși beția lor i-ar zămisli luciditatea. Vinul, sucul cărnurilor, zeama fructelor circulă în materie o dată cu mișcarea lirică, înroșind pielea, silind gurile să saliveze, întorcîndu-se în pămînt strivite de picioare, evaporîndu-se în aer prin sudoarea care șiroiește, trecînd în copii prin laptele din sîni o dată cu sîngele din vinele albastre, intrînd în animale prin ierburile păscute, prin oasele, prin resturile mîncate cu lăcomie, și trecînd iar în om prin carne și prin pîine. Omenirea, fie că iubește, sau mănîncă, sau bea, fie că soarbe aerul și soarele cerului, fie că se culcă sau merge pe pămînt, participă cu bună știință la schimbul universal, și dacă peisajele dospesc, dacă aburii otrăvitori se tîrăsc deasupra pămîntului, dacă vîntul sănătos se pornește să bată, răsucind copacii și făcîndu-i să scîrțîie, dacă norii plimbă prin văzduh apa sorbită din pămînt, dacă rîurile se prăbușesc în peșterile subterane pentru a da naștere izvorului care murmură printre ierburi, noi știm toate acestea privind un sîn ce se umflă deasupra curbei unui braț, un val roșu ce inundă șalele pe care tremură

sclipiri grase, o gură ce se deschide, în mijlocul unui smoc de peri roșcați, și mișcarea furioasă a unei mîini care ia, oferă sau amenință, ajungînd pînă la orizont.

Acest om avea dreptul să iubească toate înfățișările materiei, putreziciunea și viața, pentru că el amesteca atît în putreziciune cît și în viață spiritul, care este mișcarea lor, pentru că el vedea viața născîndu-se din putreziciune, putreziciunea zămislind viața, și viața și putreziciunea trecînd fără încetare din oricare punct al spațiului în toate celelalte. Nici un artist n-a avut în el, în asemenea măsură, mereu prezentă, și reînnoită, și nesățioasă, senzualitatea sfîntă care ne dezvăluie, la fiecare pas pe care-l facem, de fiecare dată cînd deschidem ochii sau nările, sau cînd ascultăm marele murmur ce ne înconjură, solidaritatea constantă care ne leagă de tot ceea ce există, și care ne face să asimilăm neîncetat tot ceea ce există pentru a înălța acest tot pînă la mintea noastră creatoare și a-l restitui oamenilor în imagini coordonate. El nu putea concepe un obiect separat de celelalte. Imobilitatea lui se mișcă și vulgaritatea lui strălucește, pentru că el nu cunoaște nici un crîmpei de spațiu care să nu-și aibă pretutindeni ecoul, nici un crîmpei de durată care să nu-și aibă în el însuși devenirea, pentru că el n-a privit niciodată la o bucată de natură fără să vadă forme superioare zămislind neîncetat forme vulgare și fără să surprindă într-un gest bestial o mișcare armonioasă. El coboară în groapa cu cadavre sau se înalță din ea după voie, cu o singură bătaie de aripi, și cînd coboară are pe aripi o răsfrîngere de soare, iar cînd urcă are în gheare carne și sînge. Fără altă tranziție decît jocul valorilor, continuitatea volumelor și rapelul tonurilor, el trece de la profilul unui sîn umflat ca un fruct ce se coace la o mamelă care atîrnă, de la un pîntece adînc brăzdat la un pîntece luminos și ferm, de la un chip de bătrîn cu pielea flască la un chip strălucitor

de femeie, rumen și sidefiu, de la o carne inundată de flacără la un schelet uscat, de la un rîu limpede la un elești noroios, de la un cer argintiu la o prăpastie de întuneric. Dar același val circulă pretutindeni, umflînd formele tinere în timp ce formele veștede se dizolvă în el spre a hrăni formele tinere, absorbind formele veștede cu voluptatea pe care a aflat-o în formele tinere. În mișcarea simfonică niciodată plînsetul violoncelelor nu e înăbușit de țipătul alămurilor, unda sonoră unește disperarea cu speranța, iar greutatea care o silește să coboare împinge greutatea care o silește să urce.

Acest om, din care vor ieși timp de două secole toți pictorii, reprezintă totuși ruina teoriilor și a școlilor. Viața îl tîrăște cu sine fără ca el să aibă timpul să se oprească pentru a-i fixa formula ultimă, opera lui este o înflorire perpetuă, totdeauna ordonată și lucidă, dar sfărîmîndu-și neobosit toate cadrele pentru a se revărsa în afară cu asemenea abundență, încît, pe măsură ce artistul înainta în vîrstă și se înălța în lumină, se părea că formele îl împresoară tot mai strîns, pentru a-i da bucuria de a triumfa asupra dezordinii lor cu și mai multă ușurință și înflăcărare. Au existat caractere mai nobile decît al său, inteligențe mai subtile, firi mai pătimașe, dar n-a existat vreodată un asemenea ansamblu armonios al tuturor facultăților esențiale care îl disting pe omul superior. În viața sa magnifică de rege al artei se arată simplu și bun, sigur în relațiile sale, plin de noblețe cordială și de afabilitate, dar fără acel caracter dintr-o bucată, categoric sau amar. Nu avea nevoie de un caracter eroic, pentru că era îndeajuns de echilibrat pentru a nu-și lăsa forța pradă seducției onorurilor și femeilor. Nu avea nevoie de o profunzime de spirit excepțională, pentru că imaginile vieții se organizau în el în mod firesc, conform ritmului pe care ele îl capătă cînd ne străbat simțurile, și pentru

că putea crea cu ușurința unui animal în rut. Nu avea nevoie de o pasiune intransigentă, pentru că tot ceea ce era în Europa în acel moment puternic sau înțelegător îi netezea drumul, fără ca el să trebuiască s-o ceară.

Ardoarea, mișcarea inexprimabilă, înflăcărarea fără de frîu pe care o vedem în cele mai mici schițe ale lui nu erau decît pătrunderea în el a vieții universale, care-l tîra mereu înaintea lui însuși, fără ca el să se străduiască să o cheme la sine și fără ca să o poată opri. Din el curgeau arborii aceia răsuciți de flacără, valurile acelea de lumină și de umbră, modeleul mișcător care sculptează și rostogolește cărnurile grase, înnoadă și deznoadă membrele musculoase ale căror îmbrățișări par a-i zămisli spiritul, mamelele pline ale femeilor, ugerele de vacă grele din care a supt viața, acele naturi moarte ce se revarsă îmbelșugate, peștii, cărnurile, dovlecii, roadele pămîntului și ale arborilor, pe care le prăbușește în șuvoaie sau pe care le strivește pe pînză amestecîndu-le cu soare și cu sînge. Ce importanță are că se adresa, în limbajul pe care îl dorește acel secol, secolului celui mai convențional, celui mai iubitor de cuvinte frumoase și de emfază oratorică, și că folosea, pentru a-l emoționa, mijloacele melodramatice cerute de secol, ochii înroșiți de plîns, trupurile răsturnate, mîinile rugătoare, îngenuncherile teatrale, cadavrele atletice atîrnate pe cruce? Viața clocotitoare spulbera, înălțîndu-se puternică, atitudinile teatrale care piereau în ea, așa cum gesturile cîntăreților dispar cînd cinci sute de muzicanți le acompaniază vocea. Vîntul sonor care sufla făcea să fîlfîie cu zgomot mantiile și draperiile, smulgînd de pe umerii prea largi și din decorurile prea pompoase pe cele care ascundeau desfășurarea albastră a cîmpiilor ce se pierd în zare, învăluite în aburi, o dată cu linia curbă a pămîntului, însuflețite de cețurile lor rătăcitoare, de unduirile lor vul-

canice, de adierea care le străbate. Se ivise între Rabelais și Bossuet și îi cuprindea pe amîndoi cu prisosință. Tîra după el asemenea grămezi de slănini, de grăsimi, de cărnuri roșii în care mîinile se afundă, de păr blond despletit, asemenea suprafețe elastice de spinări goale, de șolduri grele expuse în lumină, asemenea mormane de fructe, de legume, de ramuri acrișoare de măr, de ramuri amare de stejar, încît a fost silit să împrumute, pentru a introduce în lumea modernă acest ocean de materie, gesturile solemne și gulerele de dantelă ale meșterilor amvonului și ale duhovnicilor de regi. A servit ospățul secolului în vesela sa de argint, printre tapiseriile țesute cu fir de aur și printre fotoliile înalte în care se așezau nobili în veșminte de curte, femei decoltate, episcopi grandilocvenți. Dar el văzuse sîngele curgînd prin vinele albăstrii ale sînilor frumoși ce se dăruie, văzuse maxilarele auguste sfărîmînd oase, și fructele pe care le azvîrlea cu amîndouă mîinile pe masă de-a valma cu cărnurile, erau ude de rouă și umflate de zahăr și de zeamă.

El a păstrat în cadrul vieții, transmițînd-o nevoii noastre de unitate și de ritm, substanța adunată de evul mediu și ordinea introdusă în spirit de către maeștrii italieni. A amestecat și a încîlcit în toate sensurile, în suprafață și în adîncime, natura vie cu liniile continui care îi înfățișau direcția. Acțiunea lui a fost uriașă, ea dăinuie încă și a intrat pentru totdeauna în patrimoniul acțiunii noastre. Dar el a epuizat viața pentru mai bine de un secol, pictorii din Europa ce i-au urmat au fost parcă loviți de un fel de stupoare letargică, din care nici Watteau, nici Goya, nu i-au putut smulge, și pe care numai secolul al XIX-lea francez a izbutit să o spulbere.

Flandra, mai ales, a fost strivită sub opera lui. Cu excepția lui Bruegel, care reprezintă o realizare completă și care i-a pregătit de altfel drumul, întregul secol al XVI-lea flamand

pare a nu fi avut altă funcție decît să-l vestească pe Rubens. Fiii și nepoții lui Bruegel culeseseră doar cîteva flori sclipitoare de pe malurile Edenului terestru în care Rubens a intrat singur, secerînd lanurile, scuturînd pomii fructiferi, tîrînd după sine animalele îmblînzite, pentru a se hrăni cu carnea lor sau a le mîngiia cu mîna, fascinînd femeile pe care le-a iubit, fără să se lase stăpînit de ele. După ce a intrat în acea grădină, toți ceilalți au început să adune semințele și frunzele pe care el le lăsa să cadă, fără să-și dea seama, la fiecare pas, pentru că avea brațele încărcate și pentru că, deși era în stare să absoarbă tot ceea ce ducea, sau să-și împodobească din plin casa magnifică, știa prea bine că ramurile, spicele, pîntecele femeilor nu vor seca niciodată pentru el. Cînd moartea l-a doborît în mijlocul butucilor de vie, cu picioarele pe pămînt, cu fruntea în lumina care cocea în preajma-i tot ceea ce era atins de privirea lui, numeroșii elevi care-l împresurau, terminîndu-i tablourile, trăind din schițele sale strălucitoare, adunîndu-i crochiurile de album pentru a decora cu ele palate, n-au putut decît să-l despoaie de mantie și să-i deschidă pumnii încă plini ... Edenul murise o dată cu el.

## III. Epigonii lui Rubens

13 Jordaens însuși, cel mai puternic, cel mai
14 liber, nu s-a putut sustrage amintirii lui atotstăpînitoare. Dar el, cel puțin, și-a luminat sufletul la însăși flacăra lui Rubens, în loc să adune doar oasele căzute de la marele ospăț. El a introdus și mai mult soare în carnea uriașelor sale femei, a făcut să curgă și mai mult sînge sub pielea lor, le-a silit să strălucească de o iubire și mai puternică, a descoperit în el însuși, privind cum trece Zeul care întindea vieții mîinile sale generoase, poeme rustice pe care abia le bănuise pînă atunci.

A văzut fauni cu copitele pline de noroi așezîndu-se în colibele flamande în care intrau urmați de vaci și de găini, și împărțind cu țăranul ciorchinele cu boabe dese și pîinea frecată cu usturoi. A văzut mai multe luciri lichide în ochii fetelor tinere și mai multă grație fugară în surîsul gurii lor. Spiritul lumii l-a străbătut într-o largă străfulgerare.

Ceilalți și-au împărțit universul lui Rubens. Snyders a adunat, în arcele sale biblice, animalele răspîndite în cele trei mii de tablouri ale eroului. Nu a reținut din uriașul spectacol al lumii în care Rubens se cufundase, din cerurile, din mările, din femeile goale, din pădurile vii, din izvoare, din pajiști, din palatele de marmură și din colibele pe care le topise în sîngele vinelor sale pentru a le destășura apoi pe pînză o dată cu bătăile inimii, decît pescăriile și cîrnățăriile de pe străzi, palpitația sidefie a pîntecelor, freamătul lucitor al solzilor, alunecarea vîscoasă a lungilor trupuri cilindrice, densitatea cărnurilor, căldura blănurilor și a penelor îngrămădite de-a valma, un miros de mare și de sînge închegat plutind în preajma vînatului roșcat de toamnă, albastrul și verdele algelor și al adîncurilor marine. Și era încă prea mult pentru el. A fost ajutat de Fyt. Crayer, căruia îi plăceau, de asemenea, peștii, marea, cărnurile spînzurate în măcelării, a închis ochii cu timiditate lăsîndu-le lor acest domeniu, și a crezut că e mai bine să-și rezerve portretele ecvestre, apoteozele monarhice, subiectele religioase tratate cu pompă în decoruri cu colonade frînte și cu tapiserii de brocart. Prea bunul pictor Jacob van Oost i-a lăsat în seamă nudurile atletice și melodramele musculoase, pentru a se închide în Brugesul lui muribund, cu burghezii lui îmbogățiți care se drapau în mantiile și tunicile cu care Rubens își îmbrăca prinții, pictîndu-i în picioare sub cerul grandios. Van Dyck a pus stăpînire pe mîini, pe chipuri, i-a despuiat pe soldați de echipamentul războinic

pentru a le vedea mai bine gleznele și încheieturile mîinilor, și a îmbrăcat în rochii foarte bogate divinitățile Flandrei păgîne, dezbrăcîndu-le. Acolo unde domneau gestul sigur, puterea dezinvoltă, superba eleganță a forței în acțiune, el a pictat gestul căutat, grația afectată, eleganța învățată și veștedă a servituții și a trîndăviei de la curte.

Nobilul își părăsise armura. El acceptase ca donjonul său să devină un loc de desfătare și îi cedase regelui podurile și drumurile pe care le stăpînea, în schimbul unor haine frumos brodate. Dar îi mai rămînea încă în trup o vigoare bărbătească, și o umbră de corupție ce se vădea în vîrful degetelor molatece și pe chipul palid. Van Dyck și-a plimbat din Sud și pînă în Nord spiritul pătrunzător și indiferent. A descoperit în Italia, în mari palate triste, pe nepoții unei aristocrații violente ce se lăsa în voia decăderii ei morbide. A fost chemat în Anglia de nepoții unei aristocrații brutale, care renunțaseră să se mai lupte pentru putere cu negustorii. Acolo, chipuri nervoase, crispate de furtuna interioară care nu se mai poate năpusti în afară, aici, fețe palide cu părul blond, mîini prelungi și palide așezate pe șold, semeața resemnare de a trebui să-ți închizi forța neîntrebuințată și care descrește, în mari parcuri pline cu frunze abia ghicite în ceața care se înalță din peluzele îmbibate de apă. Pretutindeni, oameni străini de tumultul secolului, izolați în plăcerile lor, izolați în plictisul lor. Rubens tratase de la egal la egal cu cei mari, cei mari îl tratau cu bunăvoință pe elevul său, Van Dyck. Gustul, cultura facilă, eleganța de mușchetar și talentul său de croitor li-l făceau indispensabil. A folosit forța pe care i-o lăsa viața sa factice de artist prea adulat de cei trîndavi și prea iubit de femei, pentru a deveni primul pictor al înaltei societăți și al modei, ca valoare și cronologic vorbind. Pentru un cap mîndru sau fin proiectat pe un imens cer viu, pentru o mînă frumoasă ținînd o batistă din

pînză ușoară, pentru o străfulgerare profundă care l-a făcut să vadă într-o zi, într-o figură fermecătoare și neroadă, simbolul întruchipat al vechilor rase mistuite de timpul lor, pe care ele cred că-l domină înainte de a fi încercat măcar să-l înțeleagă, el și-a risipit verva obosită de a fi orînduit cutele atîtor tunici, de a fi tras pe jumătate mănuși pe care le arunca apoi cu neglijență, de a fi învolburat dantele, de a-și fi acoperit capul de zurbagiu cu o pălărie cu pana unduitoare, de a-și fi îndepărtat vîrfurile picioarelor vîrîte în cizme moi, de a-și fi sprijinit mîna pe un baston înalt, răsucindu-și mustața.

N-a înțeles poate că succesele și plăcerile îi sugeau treptat sîngele palid, și a suferit pentru că și-a simțit decăderea fără să-i cunoască pricinile și fără să se poată recuceri pe sine. Ca orice făptură sensibilă căzută pradă plăcerii, este trist. Într-un singur tablou al său există mai multe tonuri de negru și de gri decît în toate tablourile lui Rubens. El nu a cunoscut niciodată bucuria senzuală a acestuia, irosind-o ici și colo pe a sa. Nu a cunoscut niciodată generoasa lui credință păgînă și nici o alta pentru a o înlocui. În tablourile sale religioase, el acceptă pe deplin, prin senzualismul său insinuant și fad, să fie pictorul iezuiților, pe care Rubens îi slujise în mod efectiv umplînd bisericile cu fecioare seducătoare, așa cum aceștia i le cereau, dar pe care îi combătuse profund, menținînd împotriva lor, pentru a o face să străbată secolul, forța revoluționară a vieții. El măgulea cucerirea cuviincioasă a celor care nu mai cred. Prin tablourile sale religioase consimțea să joace, în Flandra, cu mai multă dezinvoltură și evadînd adeseori, e adevărat, rolul pe care îl va juca Bernini, în Italia, cu o grandilocvență zgomotoasă, Le Sueur, în Franța, cu o dulcegărie nespus de fadă, Murillo, în Spania, cu un senzualism echivoc și imoral. Philippe de Champaigne, care avea aproape vîrsta lui, a trebuit să facă, pentru a reacționa

împotriva tendințelor secolului, un efort cu atît mai îndîrjit și mai dureros cu cît primise, ca și Van Dyck însuși, educația păgînă a vechilor flamanzi, și vedea pe cerul tinereții sale trecerea năvalnică a lui Rubens. Prin una din acele rupturi neașteptate de echilibru, pe care numai marii mistici le pot trăi, a uitat pînă și bucuria de a picta, care constituie întreaga rațiune de a fi a maeștrilor din țara lui. Și-a pironit ochii pe crucifixurile de lemn atîrnate pe pereții goi ai mînăstirilor janseniste. A pictat carnea cărnii sale, învesmîntată în postav aspru și cenușiu, a acoperit cu un strat de cenușă rece portretele îngenuncheate ale martirilor îndoielii creștine. Rubens învinsese fără luptă, fără măcar să simtă vreo împotrivire, pentru că viața lui spulbera totul în calea-i, atît alegoriile fastuoase cît și demonstrațiile dogmatice pe care i le impunea timpul său. După moartea lui, intrăm într-un secol în care arta nu va mai trăi — sau mai curînd nu va mai încerca să trăiască — decît din formule, din preocupări pedagogice, din teorii și din intenții moralizatoare.

Acest secol va avea de altfel ca teren de acțiune un alt pămînt decît pămîntul Flandrei. După ce trecuse pe aici Hercule, ea abia dacă mai era o hrană îndeajuns de îmbelșugată pentru Jordaens. Van Dyck nu a putut trăi aici mai mult de șase ani din viața sa de bărbat. Philippe de Champaigne a plecat din Bruxelles la Paris. Olanda victorioasă sugea viața Țărilor de Jos. Cînd nu-și trimitea pictorii în Flandra, ca pe acel ciudat Brouwer, care a murit la treizeci și doi de ani, după ce cutreierase cîrciumile din Anvers spre a surprinde aici fețe strălucitoare de bucurie, schimonosite de durere sau de atenție comică, brusc ivite din umbră, și pe care marea aripă invizibilă care îl va înălța în zbor pe Rembrandt l-a atins poate, ea le impunea ultimilor artiști flamanzi defectele ei cele mai evidente. David Teniers punea stăpînire pe spiritul ei anecdo-

tic și desfășura dansuri imobile, orgii tăcute și chermese moarte, în mijlocul unor peisaje cenușii și blînde. Un fior funebru, un fior palid și rece trecea peste pămîntul flamand. Văzduhul său liber, în care cețurile fluviului Escaut și ale Mării Nordului dăruiseră artiștilor săi, de la Van Eyck la Rubens, chihlimbare și opale, avea să se stingă cu desăvîrșire. Ultima lui vibrație freamătă peste bătăliile orînduite ca niște cadriluri și peste fortărețele de operetă pe care Van der Meulen le oferea cu umilință regelui Franței, învăluite într-un abur albastru și subțire ce se înalță dintre copacii vaporoși. Flandra dăruise lumii destule bogății. Viața ei confuză, densă și bogată, viața ei plină de sînge, de sucuri, beată de putere, răspindind miresme fecunde, își inoculase spiritul, prin Rubens, în vinele viitorului.

# OLANDA

## I. Erupţia

Olanda, care se mărgineşte cu Flandra, nu-i seamănă. Mai întîi, de îndată ce te apropii de gurile fluviilor germanice, înfăţişarea ţinutului se schimbă, cîmpia coboară sub mare. Olanda se ocupă cu creşterea vitelor, cu agricultura, Flandra cu industria. Şi apoi Flandra rămîne catolică, şi, pînă în secolul al XIX-lea, supusă străinilor, Olanda, încă de la începutul secolului al XVII-lea, este protestantă şi liberă. În timp ce oraşul Anvers este atras de civilizaţiile Sudului, Olanda ia cunoştinţă de sine într-un elan de forţă care-i sfărîmă legăturile.

Începînd din acel moment, ea se sustrage despotismului artiştilor renascentişti meridionali. Italienii iau ţinutul lor drept pretext, artistul abstrage, inventează, lumea îl solicită neîncetat spre a găsi o direcţie în aparenţele pe care ea i le oferă, o valoare care să înnobileze spiritul în formele al căror sens el vrea să-l generalizeze şi ale căror învăţăminte vrea să le urmeze pentru a înălţa rasa şi a-i exalta toate dorinţele. Rubens tîrăşte pe urmele lor forţa Nordului. Olandezii, dimpotrivă, îşi iau drept subiect propria lor ţară. Ei „îi fac portretul". Pe ea o iubesc, pentru că au suferit pentru a o cuceri şi a o păstra, pentru că ea

îi hrănește din belșug, pentru că au muncit spre a o face mai bogată, spre a o orîndui mai bine, spre a o apăra împotriva omului și a mării. Au luptat timp de zece secole pentru a se face stăpîni pe noroaiele ei, pentru a construi pe ele, pentru a-și înălța din ruine orașele care se prăbușesc în turbării sau pe care un val de apă le înecă în mîl și în nisipurile mișcătoare. Viața lor a fost prea grea, și acum este prea bună, pentru ca ei să mai caute dincolo de aspectele ei cotidiene educația intelectuală pe care ea le-o poate da celor ce trăiesc în țările meridionale, în libertate, în trîndăvie, pradă aținărilor pătimașe, și pe care îi chinuie necesitățile unei imaginații lăsate în voia ei, sau voința cumplită de a-i înfrîna excesele.

De îndată ce și-a căpătat libertatea, Olanda n-a mai ieșit, așadar, din ea însăși. Ea nu a părut nici chiar a avea de luptat pentru a-și păstra dreptul de a spune despre ea ceea ce gîndea, sau mai curînd ceea ce vedea. S-a privit trăind. Nici măcar nu și-a dat seama de războiul pe care era silită să-l mai susțină încă împotriva unor vecine mai bogate, pentru ca să fie lăsată să-și secе mlaștinile și să-și întemeieze casele de comerț. Eroismul ei n-a emoționat-o. N-a fost conștientă de el. A văzut în el un mijloc de a-și cuceri dreptul de a trăi așa cum înțelegea ea, ca o negustoreasă activă, ca o gospodină grijulie și curată, căreia îi place mîncarea bună, confortul, dragostea la domiciliu, veșmintele frumoase și rufele albe vădind o existență sănătoasă și o probitate interesată. Dacă a existat vreodată un popor sociabil din fire, cu sentimente atît de puțin complicate, cu un echilibru permanent și care se reface fără eforturi, fără zbucium, apoi acesta este poporul olandez. Omul ei cel mai de seamă, sau mai curînd singurul ei om cu adevărat mare, a apărut aici ca un monstru, și ea nu s-a sfiit să i-o arate.

Olanda a practicat pictura așa cum luptase, așa cum practica și practică încă negoțul. A-

ceastă funcție, în cazul ei, nu corespunde, ca în alte țări, unei dorințe frenetice de cucerire, care se anunță cu mult timp înainte parcă prin fiori de febră, și care lasă în urmă-i oboseala, tristețea, adesea moartea. Ea a început brusc și a încetat brusc. A fost ceva asemeni bucuriei unui animal tînăr care se zbuciumă și țopăie, și care, după ce a căpătat conștiința sănătății, a puterii, a supleții mușchilor și a elasticității plămînilor săi, nu se mai gîndește decît să pască. Cînd n-a mai știut să picteze, n-a avut nici o remușcare. Arta ei pusese în lumină un moment al puterii sale, generos, tihnit, pozitiv, plin de voioșie, și asta era totul. Cînd nu s-a mai dat în vileag, această putere a continuat să existe, dar în loc să se exprime prin culori și prin forme, ea s-a exprimat prin mai multe corăbii pe mare, prin mai multe mărfuri în porturi, prin diguri mai solide, prin mai multă bunăstare pretutindeni.

Aceste forțe, după cum s-a afirmat adeseori, izvorau din mărețul efort pe care-l făcuse Olanda pentru a se smulge de sub jugul străin. Cînd omul, timp de patruzeci de ani, s-a înarmat în fiecare zi pentru a-și dobîndi pîinea de la masa de seară și dreptul de a trăi în zori, cînd el s-a trezit noaptea pentru a se duce, înfruntînd furia vîntului și a apei, să strecoare torța la babordul vaselor de război, cînd a văzut înălțîndu-se pentru el ruguri în toate piețele, spînzurători la toate răspîntiile, el poate, dacă nu i-a slăbit puterea, să privească plin de mîndrie la cei ce se vor naște din vitejia lui. Toți pictorii olandezi erau fiii sau nepoții celor care întemeiaseră Republica. Mierevelt, cel dintîi, se naște în 1567, în ajunul insurecției. Ultimul, Hobbema, în 1638, cînd Spania este pe deplin învinsă, cînd Compania Indiilor Orientale inundă porturile cu mărfuri, cînd Țările de Jos se simt îndeajuns de puternice pentru a porunci pe marea ce le aparține, barînd Tamisa cu vasele lui Ruyter și năpustind apele mării în întîmpinarea soldaților lui Lu-

dovic al XIV-lea prin digurile sparte. Între ei, Frans Hals, Van Goyen, Rembrandt, Van Ostade, Aelbert Cuyp, Ruysdael, Ter Borch, Pieter de Hooch, Vermeer din Delft, o sută alții. Vagabonzii mărilor au sădit în pîntecele femeilor puterea de luptă.

Unii, fără îndoială, în această țară în care fiecare poate să fie fără greutate pictor, dacă deschide bine ochii, făcuseră pictură înaintea celor două generații născute din învingători. Dar erau voci izolate, și fără ecou. Cei cîțiva țărani pe care îi trezise, din întîmplare, în Olanda pe calle de a se făuri, marea lumină difuză care plutește în văzduh de la gurile Rinului și pînă la digurile din jurul lui Zuyderzee, se duseseră pe jos la Bruges, la Gand, la Anvers, la Bruxelles, unde vînzătorii ambulanți și traficanții de pe coastă le povestiseră cum cei care făceau tablouri pentru donatori și pentru confrerii își cîștigau pîinea din belșug. În secolul al XV-lea, deși Van Ouwater, de altfel elev al lui Van Eyck, s-a întors la Haga, Dierick Bouts a trăit la Louvain, Claus Sluter a mers pînă la Dijon, Malouel pînă la Paris. În secolul al XVI-lea, Cornelissen, Mostaert rămîneau la ei acasă, dar priveau către Anvers, Pietr Pourbus locuia la Bruges. Anthonis Mor slujea Spania în asemenea măsură, încît dobîndise forța ei aridă, înflăcărarea ei seacă, caracterul ei sumbru și auster. Lucas van Leida, deși nu-și mai părăsea casa, era solicitat cînd de Anvers, cînd de Germania, care a învins cu totul după ce Dürer a venit să-l vadă și după ce au schimbat între ei păreri cu privire la felul de a grava arama și lemnul. Și totuși, dacă a existat în Olanda, înainte de război, un olandez adevărat, acela este tocmai acest gravor de peisaje aurii și de mulțimi vesele, în care se presimte uneori verva lui Van Ostade. Dacă n-ar fi murit la patruzeci de ani, dacă l-ar fi putut vedea pe Pieter Bruegel, care plecase la Anvers din ținutul Breda, unde plutește în aer ceața aurie

a fluviilor, am fi cunoscut mai devreme, fără îndoială, chipul Țărilor de Jos. Dar el a dispărut în momentul cînd Italia începea să fie la modă în Flandra, cînd Jan van Scorel se străduia să o introducă în Utrecht, cînd Olanda părea că îl acceptă pe Carol Quintul și că renunță la orgoliul de a-și căpăta libertatea.

Insurecția prin care Țările de Jos și-au recăpătat independența era în asemenea măsură indiciul maturității lor spirituale, încît pictura, care abia se născuse, a devenit stăpînă pe toate mijloacele ei. Între fiii răzvrătiților și primii pictori olandezi care priveau către Italia sau către Flandra se întinde o jumătate de secol de tăcere. În Olanda, mai puțin chiar decît la Veneția, nu există primitivi. Pictorii confreriilor sînt oameni moderni. Frans Hals, încă de la prima sa operă, este un mare pictor; el cunoaște toate legile polifoniei plastice, posedă libertatea, dezinvoltura, sentimentul puternic și direct al solidarității permanente și complexe dintre formă, culoare, conștiință și spațiu, și, de la bun început, este olandez. Iar din acea clipă, nici la el și nici la vreunul dintre cei care aveau să apară, nu vom mai găsi vreo urmă din acele ritmuri italiene cu care Rubens și succesorii săi însuflețesc materia Nordului. Arta olandeză se făurește dintr-o dată, rămîne pînă la ultimul ei ceas între limitele materiale și morale ale Olandei, și, de la bun început și pînă la sfîrșit, dezvăluie forțele interioare cărora revoluția le-a dat viață în mod violent. Ea este afirmația cea mai puternic și mai exclusiv națională pe care istoria a făcut-o vreodată.

## II. Burghezii și pictorii lor

Noii artiști care se năsteau zilnic și pretutindeni din energia revoltei, la adăpostul digurilor de unde nu se vede decît cerul și pe malul canalurilor pe care trec corăbiile cu

pînze ce ating gardurile de mărăciniș, au simțit nevoia să picteze aproape de îndată ce au făcut ochi. Doar să picteze. Nu să imagineze, să demonstreze, nu să caute, dincolo de viața sensibilă, lumea de idei pe care ea o închide, ci să picteze, să fixeze umbra pînzelor de corabie pe apă, razele de soare în ceață, petele negre și albe ale animalelor domestice pe cîmpia mlăștinoasă, năvoadele albastre atîrnate la uscat în pădurea de catarge. Și fiindcă erau chemați în marile orașe comerciale unde se îndesau rîndurile unei burghezii îmbogățite prin negoț și consolidate prin victorie, ei aduceau aici toate armoniile proaspete ale cerului lor. De altfel, drumurile de apă care străbăteau cîmpiile se încrucișau în orașe între casele lor de cărămidă și de sticlă, corăbiile mari și pîntecoase descărcau pe cheiurile înguste făina, laptele, untul, nutrețul, florile aduse de pe cîmp. Și apoi vîntul de apus împingea deasupra fațadelor dantelate, a canalelor, a podurilor scurte, a platanilor din Amsterdam, din Leida, din Delft, din Dordrecht, din Haarlem, aceiași nori uriași care revărsau peste cîmpiile joase apa de care ele sînt într-atît de îmbibate încît cea mai mare parte dintre mori se învîrtesc pentru a le scăpa de ea.

Tihnitul orgoliu de a-și fi cucerit dreptul de a trăi după pofta inimii îndemna puternica burghezie olandeză să utilizeze mai întîi spre folosul ei această sete de a picta, pe care generația nouă o manifesta cu atîta nerăbdare. Ea se bucura de bogăția ei, și în felurite chipuri. Nu mai era Olanda care se trezește, puternicele efigii negre ale bătrînului Mierevelt, nici chiar adunările severe pe care Ravesteyn, un alt pictor de breaslă, le picta în aceeași vreme, și încă mai puțin încercările pe care le schița Cornelis Tennissen, sub dominația Spaniei, cu o jumătate de secol în urmă. Acum, cînd membrii gărzilor civice, care-și întăreau sau își reconstituiau pretutindeni companiile,

ieşeau să tragă cu archebuza, ei îşi atîrnau spada de o eşarfă de mătase, îşi puneau la pălărie mari pene unduind în vînt, desfăşurau stindarde brodate. Nici o fanfaronadă, ci numai bucuria averii dobîndite cu forţa calmă pe care şi-o păstrau în mijlocul celor mai mari primejdii. Erau oameni puternici. Războiul, comerţul, orgia, nimic nu le ştirbea inocenţa. Cînd se întorceau de la exerciţiile militare, mîncau şi beau aşa cum mănînci şi cum bei cînd eşti bogat, cînd duci o viaţă viguroasă, cînd tragi în piept aerul mării, şi cînd ai mers prin ceaţa care se înalţă din fînețele umede. O complicitate mută se stabilea între ei şi cei pe care îi însărcinaseră să-i picteze. Unii, la drept vorbind, nu-i înţelegeau pe deplin, alţii îi înţelegeau prea bine. Cînd Rembrandt s-a gîndit să-i mînuiască aşa cum mînuieşti o materie pe care o însufleţeşti şi o supui după voia ta, pentru a o identifica cu propria-ţi fiinţă, pentru a o frămînta cu lumină şi aur şi a o zvîrli apoi în vîrtejul vieţii o dată cu o altă viaţă ce s-a contopit în ea, dar care face să strălucească în drumu-i dîra lăsată de spirit, nu l-au iertat. Cînd Van der Helst i-a îmbrăcat în satin, i-a aşezat înaintea lui, magnifici, acordîndu-le tuturor aceeaşi importanţă, cuminţi, în ciuda halbelor de bere şi a armelor lor, şi privindu-l cu toţii în faţă, ei au fost atît de mulţumiţi de pictorul care-i făcea atît de asemănători şi atît de trufaşi, încît nu ne putem împiedica să-l socotim şi pe el foarte asemănător cu ei. În schimb Frans Hals le acordă exact valoarea pe care o au pentru noi, sau, mai curînd, prin el le cunoaştem valoarea. Nimeni nu a pictat vreodată mai bine, nimeni nu a exprimat vreodată cu mai multă putere şi simplitate suprafaţa vieţii, restituind ierarhia lor reală tuturor elementelor care o dezvăluie ochilor noştri.

După ce se înjurase şi se bătuse o seară întreagă cu nevastă-sa, după ce dormise toată noaptea beat mort, în ziua următoare mintea

lui era parcă mai limpede, mîna mai hotărîtă, ochiul mai apt să surprindă armoniile mișcătoare care pătrundeau în atelierul său o dată cu negustorii de mirodenii, o dată cu cămătarii, cu berarii, cu negustorii de postavuri care se întorceau de la exercițiile de tragere cu arcubuza, precum și puternicile opoziții prin care a introdus în pictură o sursă de viață atît de minunată încît el a sorbit-o cu nesaț pînă la fund. Acest bețiv învăluia în flăcări tot ceea ce atingea cu penelul. Fără îndoială, între două ședințe de pictură, se așeza și el la masa pe care era orînduit ospățul, în mijlocul acelor vlăjgani roșii la chip, cu plete bogate, cu barbișonul blond și ascuțit și cu mustața răsucită. Și cînd figurile erau întocmai cum le vroia el, rotunde, pline, cînd pe ele se răsfrîngea bucuria stomacurilor bine hrănite și a digestiilor ușoare, curelele erau iar încinse, pălăriile din nou puse pe cap, erau înfoiate fundele uriașe de mătase care împodobeau tunicile mai lungi sau mai scurte. Atunci, eșarfele albastre, portocalii, roșii, penele verzi, postavul negru, pînza fină și plisată a gulerelor și manșetelor, unduirea mătăsoasă a stindardelor ce fluturau peste mesele în dezordine sau care, lăsate să atîrne la întîmplare, își amestecau culorile, totul părea că primește, prin pumnii care strîngeau prăjina steagurilor, prin tîmplele congestionate adumbrite de marile pălării, prin mîinile turnînd și primind vinul roșu în paharele de cristal, valul de sînge înfierbîntat ce se rostogolea în artere.

Cînd era în căutarea suprafețelor colorate ale lumii, Frans Hals picta cu tot atîta voluptate încrețiturile unui guler sau ciucurii unei eșarfe, ca și rîsul strălucitor al unei slujnice, veselia unui tinerel blond sau figura sanguină a unui slujitor burghez. Dar acest mare virtuoz își va schimba maniera, lucru puțin frecvent cînd e vorba de virtuozi. Se pare că după ce a împlinit șaizeci de ani a fost cuprins de

un fel de remușcare. Poate se împrietenise
22 cu Descartes, căruia i-a făcut, cam în acea vreme, un portret ce dovedește o foarte exactă înțelegere a spiritului neliniștit și încăpățînat al filozofului? Poate sărăcia, din pricina căreia a murit la azil, contactul cu bătrînii, cu bolnavii l-au făcut să privească în el însuși și, drept urmare, să vadă lumea exterioară cu ochi mai pătrunzători? Fapt este că dintr-o dată vedem cum paleta sa, care nu se întunecă totuși — ea își păstrează strălucirea limpede, transparența, sinceritatea —, suprimă toate notele intermediare ale claviaturii, reduce la alb, la negru, în nuanțe infinite, cu un timbru cu sonorități infinite, tot repertoriul expresiv al culorilor din natură. Întîlnim oare mai mult „suflet" decît în alte opere ale sale în tabloul *Regenții azilului de bătrîni*, și mai ales în ultimul său tablou, *Regentele azi-*
23 *lului de bătrîni*, pe care îl pictează la optzeci
24 și patru de ani, cînd nu mai e stăpîn pe mîna lui? Toți pictorii știu bine că acest cuvînt nu are sens atîta timp cît nu găsești pretextul de a-l pronunța în legătură cu calitatea picturii. Dar uneori, e adevărat, cei bătrîni învață, ei se umilesc, mărturisesc că n-au înțeles sau că au înțeles greșit, se întorc la școala naturii prin poarta inimii. Aproape toți marii maeștri au cunoscut această a doua inocență și s-au simțit, fără teamă, redevenind neîndemînateci. Acest mare spectacol ne-a fost dat de Tițian, de Rembrandt și, de asemenea, de Velázquez. Suprafața lumii pare să se șteargă sub ochii lor, și spiritul formelor le apare mai limpede, nu pentru că spiritul se desparte de forme, ci pentru că pictorul a descoperit, dimpotrivă, solidaritatea constantă dintre forme și spirit, pentru că logica internă a vieții i se impune, și pentru că accidentalul pierde teren pe măsură ce artistul înțelege legea. Iată ce ne emoționează atunci cînd vedem ultima operă a celui ce a fost aproape pînă la capăt cel mai exterior dintre pictori. Ni-

mic seducător în cele privite de el, o cameră austeră de azil, mîini îmbătrînite, chipuri îmbătrînite, și umbra tot mai uriașă a zilelor, sfîrșitul acestor vieți, și sfîrșitul propriei lui vieți, dar materia și gîndirea fac împreună un singur tot, și aceasta e cu atît mai minunat cu cît, tocmai cînd știe în ce constă forța, mîna lui slăbește.

Era în firea lucrurilor ca pictorii din Olanda să facă, la șaizeci de ani, portretele acestor cinci sau șase personaje grave, adunate în jurul unei mese, și îmbrăcate în negru și în alb. Ei îmbătrîneau o dată cu ele. Cei care apucaseră și făcuseră războiul, cei care, ajunși în puterea vîrstei, se îndeletniciseră din plin și fără neliniște cu exercițiile militare, cu negoțul, cu ospețele și cu dragostea, socoteau că e bine, cînd pielea lor își pierdea frăgezimea, se înăsprea, se făcea cenușie, să devină filantropi și demnitari. Bătrînii negustori și soțiile lor se ocupau cu fapte de binefacere. Fiecare vîrstă își are plăcerile ei. Iar olandezii sînt o națiune înțeleaptă, care pune de acord fără dificultate mîncarea îmbelșugată, ierarhia funcțiilor și ordinea socială, așa cum le-au fixat economia și evoluția țării, cu poruncile Bibliei. Și e foarte bine că e așa, căci aceasta conferă artei care ne-a povestit viața ei acel echilibru, acea pace, acea liniște plină de forță, care formează un contrast atît de desăvîrșit și atît de instructiv pentru spirit cu înflăcărarea și cu durerea pe care le ascunde arta mediteraneană. Toți cei care au pictat, înainte și după *Sindicii* lui Rembrandt și înainte și după *Regentele* lui Hals, acele grupuri serioase de figuri, pe care materialitatea negoțului și liniștea sufletească ce izvorăște din sănătatea fizică și morală își puneau pecetea pînă cînd pielea li se zbîrcea și părul le albea, Verspronck, Thomas de Keyser, Santvoort, Flinck, Elias, Jacob von Loo, Jean de Bray mai ales, au avut o viziune atît de completă a acestei societăți încît simți că îi erau ata-

40 23

șați, și înțelegi, văzîndu-le tablourile, că nici o lovitură exterioară nu i-ar fi putut sfărîma armonia. Cu excepția lui Rembrandt, ei nu diferă întru nimic de cei care le pozau. Olanda socială este ea însăși o operă de artă magnifică, și nu ne putem supăra pe artiștii ei că acceptă să fie niște burghezi satisfăcuți.

## III. Portretul Olandei

Asemănarea deplină a acestor pictori cu ceea ce ei înfățișau ne face să înțelegem de ce privirile celor care văd în opera de artă imaginea mediului istoric și geografic le-au invocat mărturia. Van Ostade a cutreierat toate satele, a intrat în toate casele. E un gură-cască. Se așază în sala cea mare a hanului, pătrunde în bucătărie, coboară în pivniță, cercetează curtea de păsări. Întredeschide un oblon ca să asiste la orele de învățătură ale celor mici. Cînd un lăutar cîntă o melodie după care dansează băieți și fete sub platanii din piață, el iese în goană pe ușă și se așază în primul rînd. E de față ori de cîte ori dentistul sau bărbierul au un client. Toate lucrurile inerte, un butoi vechi, un hîrdău vechi, o oală de gresie spartă, cărți pe o etajeră, farfurii, sticle, dezordinea unui atelier, a unei bucătării, a unei dughene, a unei fierării, sînt prieteni pe care îi însuflețește o rază de soare venită prin fereastră, răsfrîngerea focului dintr-o vatră în care păsări fripte se rumenesc scăldate într-o zeamă aurie, fulgerul aruncat de o cratiță de aramă sau de bucata de fier înroșit de pe nicovală, făcîndu-i să participe la frămîntarea, la zgomotul, la tăcerea, la viața acelui ceas. Totul trăiește, totul are același drept la viață, și la o viață firească. Personajele din aceste tablouri beau, mănîncă, rîd, cîntă, iubesc, se ușurează cu candoare. Și deși disciplina socială și rapiditatea schimburilor au introdus moravuri mai se-

vere în sate, deși viața a devenit aici mai puțin inocentă, mai există încă, în Olanda de astăzi, destule lucruri care să ni-i explice pe toți artiștii săi în ceea ce privește ansamblul tendințelor lor, și chiar să ni-i descrie pînă în cele mai ascunse amănunte ale realizărilor lor. Efectuîndu-și cucerirea, forța plină de veselie a temperamentului olandez a scăzut întrucîtva, fără îndoială, dar deși lectura pe care o fac bătrînii din Biblie este ascultată cu mai multă atenție, supunerea față de ea nu este mai mare de îndată ce instinctul străpunge pojghița convenienței ipocrite și a aparentei unități a moravurilor. În zilele de sărbătoare populară, în zilele de sărbătoare intimă, ospețele, gesturile, cuvintele exprimă din plin aceeași sănătate sanguină. Bătrînii maeștri și-ar recunoaște în toate acestea propria lor rasă și cadrul în care acționează forța ei, căci cîmpia absolută brăzdată de corăbii cu pînze albe, cele patru sute de mori cu aripi roșii care se învîrtesc în jurul Zaandamului și văzduhul sînt tot aici. Van Goyen, 25
de exemplu, este însuși acest ținut jos, o felie de pămînt cu contururi nete, cu o mare bucată de cer deasupra. Această pulbere de apă aurie care scaldă totul, aceste mari dîre de soare pe un colț de fîneață, în timp ce dincolo de ele totul este cufundat într-o umbră luminoasă, acest cer plin cu nori albi și care lasă totuși să treacă lumina ce copleșește pămîntul sub valul de aur lichid și pulverulent — nu mai știi, după ce ai străbătut Olanda, dacă Van Goyen e cel ce ne-a făcut să le vedem, sau însuși ținutul plat care se desfășoară de la Insula Walcheren la Groningen și de la Amsterdam la Breda. Iarna, cînd canalele și eleșteele îngheață, dacă te duci să vezi oameni patinînd și dispărînd între copacii des- 26
frunziți și între casele acoperite cu zăpadă, îl regăsești iar, și pe Van Ostade de asemenea și pe Van der Neer din Amsterdam, cel îndrăgostit de orizonturi nemărginite, veniți

cu toții, suflîndu-și în pumni și bătînd din picioare, pentru a încerca să fixeze drumurile încrucișate ale micilor siluete negre pe albeața uniformă și pe cerul roz și înghețat al după-amiezelor sclipitoare. Cînd ai văzut plecarea corăbiilor grele înclinate sub pînze, stindardele fluturînd cu zgomot în vînt, mișcarea valurilor, uriașa întindere cenușie pe care mijește o lucire de aur șovăielnică, înseamnă că ai privit marea în tovărășia celor trei Van de Velde, din înaltul dunelor de la Scheve-
27 ningen. Îl cunoști pe Paulus Potter fără să-l fi întîlnit vreodată, dacă ai mers de-a lungul unui gard îndărătul căruia taurii și vacile rătăcesc în voie, hrănindu-și sîngele și laptele cu iarba veșnic umedă și cu vîntul sărat al mării. Pictura lui este îmbibată de răsuflarea plămînilor lor, de balele lor argintii, de sudoarea lor care se evaporă, de umezeala boturilor, iar pielea lor capătă aici strălucirea stinsă pe care o are pe întinderea prăfuită, a cărei transparență se atenuează treptat, fără a dispărea vreodată cu totul în aburii îngroșați de distanță. Toți, pînă și cei mai umili și mai necunoscuți dintre ei, au introdus în pictura lor ceva din uriașa ceață opalină în care cea mai mică pată colorată capătă o admirabilă valoare. Olanda mustește de apă, apa urcă din pămînt, din mare, apa unește pămîntul și marea cu cerul, pe care-l zărești totdeauna prin vălul ei impalpabil, pe care soarele auriu, roua argintie, verdele palid al valurilor îl colorează simultan sau rînd pe rînd. Fiecare picătură de abur este un aparat invizibil care reflectă, frînge, refractă lumina. În aer plutește o vastă prizmă care transfigurează totul și învăluie în strălucirea zilei tot ceea ce, dincolo de ea, e umbră și tenebre, lucrurile ce nu se văd sau care, pretutindeni aiurea, sînt ascunse.

Silit să stea în casă în zilele mohorîte și în nopțile nesfîrșite de iarnă, țăranul olandez descoperă, cînd începe dezghețul, cînd pămîn-

tul se însuflețește, cînd primele mlădițe străpung chiciura, bucuria mereu vie a renașterii lumii. Pînă în depărtările ce se pierd în aburul care urcă din rigole și din canale, pajiștea galbenă și verde se întinde uniform, cu vitele care pasc în pîlcuri sau stau culcate pe pămînt, cu mînjii care galopează și cu pînzele corăbiilor, și cu aripile morilor, pe care razele soarelui și umbrele le învăluie în aur sau în întuneric. Uneori, cînd ceața acoperă pămîntul, el rămîne invizibil pînă la înălțimea ierburilor, iar animalele și lucrurile par a pluti deasupra. Ploaia și soarele se amestecă, vecinătatea mării realizează ecleraje neașteptate, apa răspîndită pretutindeni dă profunzime lichidă tonurilor de verde, de negru, de roșu, de albastru, pe care fînețele, cîmpiile cu flori, turmele, casele le risipesc peste *polder*, și care rămîn strălucitoare și totodată estompate în ceața luminoasă. De departe, totul apare ca o pată strălucitoare, cu margini nedecise și irizate, ce se confundă cu aerul saturat de aburi. Forma ezită. Și cînd olandezul vrea s-o fixeze, el sculptează aproape cu mijloacele pictorului. Quellin cel Bătrîn nu are simțul profilurilor nete și al maselor definite. Spațiul înecă și topește sculpturile sale decorative. Dar, văzut de aproape, e Rubens. Modeleul lor se mișcă parcă, în cadrul conturului, planul lor plin se pierde și unduiește sub tremurul cărnii. În ele sîngele zvîcnește, laptele izvorăște, iar lumina Olandei le învăluie în ceața ei irizată, care este laptele și sîngele fînețelor sale bogate.

Cum ar fi cu putință ca ochii celor care trăiesc în mijlocul acestei sărbători a umbrei umede și a soarelui să nu recreeze, întru odihna și continuitatea viziunii lor, în veșmînt, în ornamentație, în locuință, în toate obiectele domestice, ceea ce armoniile spontane ale spațiului îi învață neîncetat? Ei vopsesc în culori totul, casele, morile, gardurile care împrejmuiesc grădinile și cîmpurile, gălețile, bi-

doanele de lapte, butoaiele, corăbiile pîntecoase care plutesc pînă în orașe, unde își amestecă reflexele roșii sau verzi cu tremurul multicolor al norilor, al clopotnițelor, al fațadelor din cărămidă, al ferestrelor, al țiglelor de pe acoperișuri, în oglinda neagră a canalelor. Vezi trecînd pe drum căruțe verzi cu roți portocalii, butoiașe albastre sau verzi cu cercuri roșii se înghesuie în șlepuri. Mușcatele, begoniile cu care sînt împodobite ferestrele sînt sădite în ghivece sau în lăzi de lemn vopsit. Cînd se deschide o fereastră sau o poartă vopsită în albastru ca peruzeaua, într-unul din aceste sate curate în care vîntul presară frunzele platanilor pe pavajul de cărămizi, zărești o cameră zugrăvită în galben sau în albastru luminos. În anumite regiuni ei vopsesc pînă și copacii. Peste hainele lor de postav, peste fustele lor de catifea, peste basmalele și corsajele în culori vii, țăranii poartă cingători de argint, țărăncile agrafe și broșe de aur. În jurul gîtului, toate au coliere de mărgean cu mai multe șiraguri, iar cînd sînt în doliu, coliere de jais. În Friza, ele poartă o cască de argint. Porturile sînt pline de corăbii cu pînze cărămizii, de năvoadele albastre. Pînă la căderea nopții, întreaga Olandă este o pictură lichidă, și înserarea însăși dă aici lucrurilor o profunzime colorată pe care nu o mai regăsești decît pe laguna venețiană, pe platourile prăfuite ale Castiliei, sau, în anumite amurguri de primăvară și de toamnă, în aerul Parisului. Trebuie să fi văzut la Haga, cînd se înserează, lebedele albe absorbind întreaga lumină ce moare sub arborii întunecați care adună tăcerea în jurul marilor crîmpeie de apă.

## IV. Rembrandt

De fapt, orice olandez se naște pictor și lucrurile nici nu pot fi altfel. Pentru ca aceste daruri înnăscute să înflorească pe deplin în

cîteva minți, e de ajuns ca un moment de entuziasm, necesitatea de o clipă a unui efort să zguduie una sau două generații. Nu se află nici o țară pe lume în care istoria și pămîntul să fi determinat mai direct expresia plastică a vieții. Și, în ciuda afirmațiilor ce s-au făcut[1], Rembrandt nu s-a putut sustrage acestei reguli. Dar trebuie să ne înțelegem. Ceea ce nenumărați pictori ai Olandei iau ca subiect al tablourilor lor, este luat de Rembrandt ca element al viziunilor sale. Acolo unde ceilalți văd doar fapte, el surprinde raporturi secrete care, identificînd cu realul sensibilitatea sa supranaturală, transpun pe planul unei noi Creații tot ceea ce artistul a împrumutat cu religiozitate de la Creația comună. Și fiindcă cei printre care trăiește nu manifestă față de el decît indiferență, fiindcă ciudata sa viziune trece dincolo de mulțime, el apare în afara ei, ba chiar situat față de ea într-un antagonism permanent. Și totuși, el îi vorbește limba, ne vorbește despre ea, și tocmai prin aceasta despre el, care de la ea deține tot ceea ce l-a făcut să sufere, tot ceea ce l-a făcut să înțeleagă, și iubirea, și ura, înainte de a-i domina pasiunile sentimentale pentru a o putea accepta mai bine în fatalitatea ei vie și a o amesteca în sufletul lui cu celelalte imagini ale lumii spre a o înălța împreună cu ele pînă la puterea imparțială a spiritului său.

De unde și-ar fi luat Rembrandt auriul și tonurile de roșu, și acea lumină argintie sau roșiatică în care soarele se contopește cu aburii de apă, dacă n-ar fi trăit întreaga-i viață la Amsterdam, în colțul cel mai aglomerat și cel mai sordid al orașului, lîngă corăbiile ce revărsau pe cheiuri zdrențe roșii, fier ruginit, scrumbii afumate, turtă dulce și dîra regală a tonurilor de carmin și de galben

[1] E vorba, între alții, de EMILE VERHAEREN, care afirmă, în frumoasa lui carte despre *Rembrandt*, că apariția unui geniu eroic e de ajuns pentru a desființa total teoria mediului (N. a.).

în zilele cînd se țineau tîrgurile de flori? Mergea prin colcăiala străzilor vîscoase ale cartierului evreiesc, unde cîrpe colorate atîrnă la ferestre, încălzind cu luciri arzătoare umbra roșcată, de-a lungul străduțelor de apă care clipocesc și răsfrîng fațadele împodobite cu flori, zdrențele colorate, pînă la malul canalului Amstel, pe care marile corăbii debarcă, în serile de flacără ale cetăților maritime, stofele brodate, fructele tropicale, păsările din insulele depărtate. Unde ar fi putut căpăta acea dorință de călătorii imaginare, acea aspirație către îndepărtatele mări abia văzute, către acel Orient magic pe care îl zărea ca pe o pulbere ce dansează într-o rază de soare, cînd trimitea o rază din lumina lui în pivnițele adînci unde pătrunde umezeala canalelor? Și cînd intra în acele cocioabe în care cămătarii ghetoului cîntăreau aurul pe balanță, unde săracii se îngrămădeau cu familiile lor, îmbrăcați cu zdrențe arse, cu vechi veșminte indiene adunate la întîmplare, unde anticarii îngrămădeau în întuneric cuirase de fier, arme cu incrustații de aur și de argint, obiecte din aramă și din piele bogat lucrate, cum ar fi putut să nu vadă gesturile pe care cei resemnați în mizeria lor nu și le mai supraveghează, mamele cu sînul dezgolit alăptîndu-și copiii, bătrînii murind pe saltele de paie, rănile legate cu zdrențe murdare și inocența regăsită a foamei și a dragostei?

Nu ne-a spus căile pe care a trebuit să le străbată pentru a ajunge, de la viziunea exterioară și veselă a acestui univers pitoresc pe care i-l dezvăluiau plimbările sale, cumpărăturile făcute în prăvălii, colecțiile heteroclite ce se îngrămădeau în atelierul său, tablouri venețiene, arme, blănuri, bijuterii, animale împăiate, la contemplarea înverșunată a chipului și a gestului omenesc în lumina pe care a făurit-o, pentru a le lumina, din toate armoniile sorilor celor mai îndepărtați și ale întunericului celui mai cumplit. Este secretul

suferinței sale. Noi nu putem decît accepta și înțelege privind în adîncul nostru, dacă și noi am suferit. Știm că a fost căsătorit, și fericit în căsătorie, că și-a iubit soția, pe Saskia, cu toate simțurile, poate și cu toată inima, că a acoperit-o cu bijuterii, că a pictat-o goală, îmbrăcată, pieptănată savant... Știm că a fost bogat, sau cel puțin că a trăit ca un om bogat, alături de ea, că a fost, cînd a ajuns văduv, urmărit de creditori, hăituit din locuință în locuință, apoi sărac, părăsit de prieteni, căzut, poate, pradă băuturii, trăind de pe o zi pe alta împreună cu fiul său și cu o slujnică, ce-i era și ibovnică. Și mai știm că pe măsură ce s-a cufundat tot mai adînc în singurătate, singurătatea lui s-a însuflețit. Știm că expresia a devenit mai concentrată și mai intensă, în timp ce armoniile superficiale, la început aproape violente, exasperate de bucuria de a picta, de rîsete, de strălucirea bijuteriilor și a vinurilor, deveneau treptat mai discrete, ajungînd în cele din urmă să-și contopească torentele lor de scîntei, tonurile lor de aur roșcat, de aur palid întrețesut cu albastru, de aur verzui, tonurile lor de verde stins năpădite de auriu, în aceeași masă surdă și roșiatică în care, nemaistăpînind sipete cu giuvaeruri, amestecase pulberea rubinelor sale, a topazelor, a perlelor sale, cu nesecatul tezaur al soarelui și al umbrei în care, precum un rege, își cufundase amîndouă mîinile. Știm că arhitecturile imaginare pe care Lastman, anemicul său maestru, încercase să le înalțe, învăluindu-le în fantastice văpăi, se ștergeau din visul său pe măsură ce realitatea se dezvăluia emoției lui, tot mai surprinzătoare și mai bogată. Am văzut dispărînd moscheele, sinagogile sale ireale, cu cîțiva stîlpi imenși, cu cîteva bolți uriașe și dantelate ivindu-se din umbră datorită razei venită de sus, luminînd pe lespezile lor un grup de regi orientali, în timp ce apărea treptat viața apropiată și structura lumii se afirma încă și mai gran-

dioasă cînd el ghicea, într-o mizerabilă încăpere întunecoasă, prezența abia întrezărită a unui negustor de ochelari cufundat în meditație. La începuturile romantice ale acestei imaginații ametitoare, care voia să îmbrățișeze întreg universul și întreaga viață pentru a le transmite exagerîndu-și efectele prin contrastele halucinante dintre lumină și umbră, dintre umanitate și legendă, totul își avusese rolul său, întunericul, lumina, umanitatea, legenda... El se juca precum un vrăjitor cu toate aceste elemente risipite, pentru a-i uimi pe cei din jur și pentru a se uimi pe sine însuși... Către sfîrșit, universul și viața se reconstituiseră într-o ordine logică, întunericul și lumina, legenda, umanitatea făceau parte din el însuși, totul tindea către centrul său, și cînd privea lucrurile, el nu mai proiecta asupra lor visele și razele sale, ci își smulgea visele și razele din lucruri. Viața, la început, era un tumult fermecat în care artistul trebuia să introducă tot ceea ce văzuse, tot ceea ce citise, tot ceea ce auzise, tot ceea ce ghicise... Ea a devenit o viziune rapidă între două eternități nedeslușite, un lucru trecător, cu neputință vreodată de posedat, o nălucă. Și în această iluzie fantomatică el a bănuit adevărul. Tînăr și bogat, își făcea autoportrete strălucitoare, în care egreta turbanului, pana beretei de catifea, mănușile, lanțurile de aur, gura spirituală și mustața încrețită arătau mulțumirea de sine... Pe atunci nu simțea decît puține lucruri și credea că știe totul. Bătrîn și sărac, avea capul înfășurat într-o cîrpă, gîtul și mîinile dezgolite, pe umeri o haină veche, doar îndoiala, durerea, spaima în fața misterului vieții, certitudinea obosită a zădărniciei oricărei acțiuni pluteau în fața ochilor neliniștiți, a gurii triste, a frunții zbîrcite... Și acum, cînd înțelegea totul, credea că nu știe nimic...

Și totuși, aceeași forță centrală îi călăuzește spiritul, de la nepăsare la neliniște, de

la pictura pătrunsă de iubire și truculentă a începuturilor, pînă la forma șovăielnică, dar esențială, de la sfîrșit. O urmărești pe dinăuntru, din formă în formă, o dată cu umbra și cu raza care dau tîrcoale, luminînd un detaliu, ascunzînd un altul, făcînd să se ivească din întuneric un umăr, un chip, un deget înălțat, o carte deschisă, o frunte, un prunc într-o iesle. Aceași forță centrală vrea să aleagă, să ia lumea drept un repertoriu inepuizabil de simboluri mișcătoare pe care voința pune stăpînire, dar pe care voința nu învață să le folosească după voia ei decît atunci cînd a înțeles puterile intime ce se manifestă în spațiu și în volumele care îl populează. În omul tăcut care rătăcește pe străzile murdare, care nu mai face decît portretul fiului său, al slujnicei sale, al unui cerșetor întîlnit în drum, al lui însuși, încă trăiește călătorul imaginar venit din Orient și din Veneția, după ce a urmat, o dată cu corăbiile care se întorc, eterna mișcare ce duce din inima orașelor pînă la marginea mărilor și după ce a prelungit mirajele îndepărtate ale infinitului cerului pînă la infinitul apelor. În cele mai sobre portrete pictate cînd avea șaizeci de ani, în care auriul și roșul tremură în adîncul străfundurilor limpezi ale tonurilor de negru și de alb, îl regăsim pe vechiul alchimist, pe cel care a făcut să apară zîne în negura occidentală, pe cel care a înflăcărat iarna cețoasă din ținuturile reci și care a amestecat laolaltă murdăria locuințelor sărăcăcioase cu nestematele comorilor mitice, cu fructele purpurii care cad singure din ramuri, cu polenul florilor veninoase și cu penele ce au zburat din aripile păsărilor de foc. Consimte să trăiască între o scară umedă care coboară de-a dreptul din stradă și o răsuflătoare de pivniță prin care pătrunde lumina zilei, pentru că larma străzii stîrnește în el miile de trîmbițe sonore ale entuziasmului și ale amintirii, pentru că lumina zilei îi inundă viziunea intimă cu strălucirea apusurilor de soare și a sărbă-

torilor care îi străbat și îi transfigurează dorința. Acum totul pentru el este scăldat în această strălucire — ceață luminoasă, răsfrîngeri tremurate ale apei din canalele cu sclipiri grase, ploaia scînteietoare și chiciura de pe cîmpuri, uriașa vibrație a sorilor tropicali și nopțile fosforescente de pe oceanele Sudului —, care constituie însăși atmosfera gîndirii și a simțirii sale. Întreaga viață pornește acum de la această văpaie centrală, care o dezvăluie din aproape în aproape, din punctul cel mai strălucitor și pînă în regiunile cele mai întunecate. Ceea ce e cufundat în lumină este ecoul a ceea ce e învăluit în întuneric. Ceea ce e învăluit în întuneric prelungește în invizibil ceea ce e cufundat în lumină. Gîndirea, privirea, cuvîntul, acțiunea, leagă această frunte, acest ochi, această gură, această mînă cu volumele, abia întrezărite în umbră, ale capetelor și ale trupurilor înclinate în jurul unei nașteri, al unei agonii sau al unei morți. Chiar atunci, și poate mai ales, cînd nu are drept instrumente de lucru decît dalta de oțel, placa de aramă și ochiul, chiar atunci cînd nu-și îngăduie decît efecte de negru și alb, el mînuiește lumea ca pe o melodramă constantă pe care lumina și întunericul o modelează, o scobesc, o convulsionează, o calmează, făcînd-o să se nască și să moară după bunul plac al pasiunii sale, al tristeții sale, al aspirației deznădăjduite către eternitate și către absolut care-i chinuiește inima. O lanternă, o față luminată, întunericul care se însuflețește, făpturi aplecate peste un leagăn peste care cade întreaga lumină, o cruce pe care atîrnă un cadavru, un drum noroios pe malul unei bălți, un pîlc de arbori, un cer întunecat, o rază pe o pajiște, împărăția vîntului descoperită într-un nor ce plutește — numai linii negre încrucișate pe o pagină gălbuie, și tragedia spațiului și tragedia vieții răsucesc foaia, care pare că arde în focul lor.

Cînd urma învățătura lui Rubens și a italienilor — ca în acea *Lecție de anatomie* de 33
la Haga, care nu-i decît un bun și rece tablou de „școală", dintr-o materie egală și ceroasă —, realiza grupuri laborios distribuite, din care dispărea aproape tot ceea ce îi este caracteristic, simțul neliniștit și direct al vieții, freamătul atomic care străbate tot cîmpul viziunii sale, și fulgerul, și întunericul luminînd ceea ce pictorul vrea să arate și lăsînd în umbră ceea ce el vrea să treacă sub tăcere. Dar după ce a urmărit legătura morală care unește formele între ele, după ce a privit bine cum ține femeia copilul pe care-l alăptează, cum îl îmbracă, cum face copilul primii pași, cum se apleacă două capete unul către celălalt pentru a-și face mărturisiri, și toate gesturile esențiale pe care nimeni nu le privește, el a recreat dinlăuntru în afară, și fără să pară a-și da seama, marile armonii formale. Adevăratul mister al vieții constă în aceea că un gest este frumos de îndată ce este adevărat, și că unui adevăr funcțional profund îi răspunde totdeauna o continuitate profundă de mișcări și de volume. Trebuie să-l urmărim pe Rembrandt de la schițele cele mai umile, desenate în grabă în fiecare zi, pînă la operele cele mai gîndite. Văzuse de nenumărate ori oameni aplecați asupra aceleiași activități, auditori în jurul unui profesor, spectatori și ajutoare în jurul unui chirurg, femei în jurul unei lehuze. Văzuse că dacă fiecare se află la locul pe care trebuie în mod firesc să-l ocupe, masele se organizează singure conform unui echilibru fără cusur, că lumina cade acolo unde trebuie să cadă și neglijează ceea ce trebuie neglijat, pentru că este util ca ea să lumineze un punct al scenei și pentru că restul poate să rămînă în întuneric. Și afla puterea volumelor sale expresive în chiar intensitatea procupării pentru activitățile omenești, care-i grupează în jurul evenimentelor zilnice pe bărbați și pe femei. Dacă omul care

gîndește nu se întîlnește întotdeauna cu omul care simte, acesta, coborînd pînă în adîncul lui însuși, întîlnește aici întotdeauna armoniile care leagă senzațiile și sentimentele cele mai umile de gîndurile cele mai înalte. Cînd grupa figuri în jurul morții eroilor, Giotto simțise aceste armonii secrete pe care Michelangelo nu le-a bănuit aproape niciodată. Dar limba lui era încă săracă, masele sînt doar abia indicate, ele nu răspund totdeauna din plin și organic imboldului profund al sentimentelor care le însuflețesc. La Rembrandt, dimpotrivă, însăși substanța sufletelor trece neîncetat, o dată cu gestul, în materie. Oricare i-ar fi instrumentul, fie că se slujește de apă tare sau de ulei, fie că are în stăpînirea lui toate culorile prizmei sau numai întunericul și lumina de care dispune gravura, palpitațiile luminoase și mișcările instinctive care le scapă celorlalți reduc pentru el universul la o circulație neîntreruptă de molecule însuflețite, din care face parte el însuși. Pînă la marginile invizibilului, el urmărește prezența vie a tuturor punctelor pe care le vede ochiul său. Încorporează în culori nu numai grăsimea și sîngele pe care le ia de pe tejgheaua măcelarilor, unde boi sfîrtecați, își arată mușchii vinetii, ci și puțină ceață, puțină noapte, mult argint, multă flacără, mult aur și soare. Există cîte ceva din toate acestea în fiecare pictură a sa, fie că e vorba de carnea oamenilor, sau de privirea lor, sau de miriștea strivită la marginea unui drum, sau de cîteva tufe de trestie pe întinderea de apă, sau de lințoliile în care sînt înveliți morții, sau de mătăsurile și de blănurile cu care se îmbracă cei vii, sau de văzduhul tremurînd de vibrații eterne, a căror sursă și al căror rezultat el le regăsește în fiecare crîmpei de lucru... În aceeași epocă, în același oraș și în același cartier, în mijlocul aceleiași vieți colcăitoare și mizerabile, înconjurat de aceleași umbre și de aceleași lumini, Baruch Spinoza medita la cartea sa.

Pentru că Rembrandt este singurul care a fost întotdeauna prezent în toate lucrurile pe care le privea, el este singurul care și-a putut îngădui să amestece noroi în lumina ochilor, să introducă foc în cenușă, să facă să strălucească pe un lințoliu, un roz sau un albastru palid tot atît de proaspete ca o floare. Toate categoriile morale dispar cînd vine el, pentru a lăsa torentul triumfal al vieții mereu renăscute să străbată noaptea, să țîșnească din morminte, să acopere putreziciunea și moartea cu umbre fosforescente în care înfloresc germeni noi. El nu are nevoie să picteze un nimb în jurul capului lui Christos așezat la masa unui țăran sau intrînd într-o pivniță în care se tîrăsc bolnavi și infirmi, pentru ca inimile cele mai descurajate să audă renăscînd din ele însele cîntecul liric al speranței. El nu are nevoie de un gînditor pentru a face ca un chip să exprime gîndirea. Îi e de ajuns un bătrîn sărac, fața sa zbîrcită, tendoanele gîtului său, zdrențele sale, pentru a evoca ceva sfîșietor și blînd pe care nu-l definește niciodată, iar slujnica lui, care se dezbracă într-o cameră mizerabilă, are sub piele destulă sevă pentru a face să ardă precum o torță voluptatea. Forța vitală care sălășluiește în el curge prin cărnurile veștede și acoperă zdrențele cu purpură. Dacă n-ar fi fost Christos, Rembrandt ar fi aflat alte legende pentru a povesti, de la leagăn și pînă la mormînt, drama omenească pe care o trăia, sau s-ar fi lipsit de legende și n-ar fi pus sub tablourile sale titlurile de care nici nu au nevoie. În nașterea oricui, la masa oricui, la moartea oricui, el se regăsește pe sine. Umanitatea sa este cu adevărat fără seamăn, ea este fatală ca și plînsul, ca și dragostea, ca și schimbul continuu, indiferent și dramatic, dintre tot ceea ce se naște și tot ceea ce moare. El ne urmărește mersul către moarte după dîra de sînge pe care o lăsăm după noi. Nu ne plînge, nu ne consolează, pentru că este cu noi, pentru că este noi înșine.

E de față cînd leagănul se luminează. E de față cînd o fată ne apare aplecată la fereastră, cu ochii ei neștiutori și cu o perlă între sîni. E de față cînd am dezbrăcat-o, cînd trupul ei puternic tremură de bătăile febrei noastre. E de față cînd femeia ne deschide genunchii cu emoția maternă cu care își deschide brațele pentru copilul ei. E de față cînd fructul cade din ea de zece sau cincisprezece ori în viață. E de față și după aceea, cînd ea a atins vîrsta matură, cînd pîntecele îi este adînc brăzdat, cînd sînii îi atîrnă, cînd picioarele i s-au îngreuiat. E de față cînd a îmbătrînit, cînd chipul ei zbîrcit e înconjurat de văluri, cînd mîinile-i uscate se încrucișează pe mijloc, spunînd parcă vieții că nu-i poartă pică pentru că a făcut-o să sufere. E de față cînd sîntem bătrîni, cînd privim țintă spre noaptea care vine, e de față cînd am murit și cînd cadavrul nostru își întinde giulgiul către brațele fiilor noștri.

40 Cînd a pictat, în amurgul vieții, *Sindicii postăvarilor*, ajunsese să posede forța de a așeza umanitatea medie în eternitatea conștiinței. O asemenea putere de a stăpîni sufletul lumii, de a conferi evenimentului cotidian importanța și maiestatea spiritului, de a restitui figura oamenilor în simplitatea existenței lor obișnuite, înălțată pînă la epopee prin invizibilul efort al inteligenței și al iubirii, are în ea ceva înspăimîntător. Nu mai cunoaștem, cu opera lui Rembrandt, adevărata valoare a cuvintelor, fără îndoială pentru că ele nu o au decît pe cea pe care știm să le-o impunem. E oare obiectivă această artă, în care drama interioară însuflețește întotdeauna, fără ostentație, chipul și gestul, în care inima unui bărbat atotputernic bate neîncetat chiar înlăuntrul formelor apărute, în care întunericul, pe care îl împrăștie sau îl îngroașă, după bunul său plac, este întotdeauna luminat de prezența sa secretă? Și cînd acest om ajunge la puterea de a-și manifesta durerea, mila sau

orgoliul fără să le spună, povestind actele cele mai obișnuite și cele mai ascunse ale vieții, pictînd un simplu portret, putem oare descoperi în limbajul său intenții filozofice care, fără îndoială, l-ar fi surprins văzînd că i se atribuie, cînd mîngîia cu umbre roșcate pîntecele și sînii slujnicei lui? Există în toate acestea un mister cumplit pe care Shakespeare, înaintea lui Rembrandt, l-a întrevăzut. În timp ce orice spirit viu, vrednic de a domina și de a fi puternic, nu încetează să lupte pentru a se individualiza, pentru a se separa de lume, individul suprem nu se mai separă de lume, el consimte să i se integreze pe de-a-ntregul. Lumea se contopește cu ființa lui în asemenea măsură, toate mișcările exterioare răsună în carnea lui atît de brusc și atît de febril, încît el nu mai distinge între ființa lui și lume, iar toate obiectele lumii sînt imnuri care cîntă în el. Și aceasta pentru că există între lume și el un schimb necruțător, un fel de vîrtej tăcut al dorinței care renaște îndată după posesie. Cînd nu reușește să aducă la el acasă vreun sărac pentru a atrage pe gura-i și în ochii-i întregul lui suflet bătrîn și obosit, cînd nu întîlnește aici pe bătrînul său frate frînt și istovit de muncă, sau privirea de umbră înflăcărată a fiului său Titus, sau pe Hendrickje, gata în fiece clipă să lase din mînă tigaia și cîrpa de praf pentru a-și pune în jurul gîtului un colier de chihlimbar, pentru a se dezbrăca, pentru a-și dărui trupul îmbrățișării luminii și spiritului, trebuia, pentru a-și potoli febra, să se așeze în fața unei oglinzi, să se schimonosească, să rîdă, să devină grav, să mimeze spaima sau să lase propria-i suferință să vorbească. Viața, pentru el, era surpriză și descoperire continuă. Ea nu-i lăsa nici o clipă de răgaz. Toate nenorocirile sale, sărăcia, uitarea care-l acoperă treptat, nu înseamnă nimic în fața gîndului tot mai chinuitor că nu poate surprinde viața și moartea lucrurilor, și în fața torturii de a simți că timpul care-i mai

rămîne pentru a trăi și a învăța devine tot mai scurt și se scurge tot mai repede, pe măsură ce universul își lărgește limitele și se revarsă în el tot mai năvalnic, și mai complex, și mai tainic. Apropierea morții nu e cu adevărat dramatică decît pentru cel care simte că nu va poseda niciodată viața.

## V. Moraliștii

Unii au vrut să îngusteze această natură atît de umană, adică mereu gata să se recunoască în toți oamenii, și să-i recunoască în ea pe toți oamenii, pînă la a face din ea expresia Reformei. Ei n-au simțit cît de îndepărtate erau de spiritul religiei protestante exaltarea cu care artistul accepta totul, generozitatea lui senzuală, puternica lui milă, și acel amoralism superior în care Spinoza ar fi recunoscut propriul său respect pentru rolul a ceea ce este rău și corupt în organismul universal. În Olanda, ca și aiurea, Reforma a fost, la originea ei, revendicarea temperamentului național și o mișcare politică ce, pentru a izbucni, s-a slujit de pretextul pe care i-l ofereau reformatorii. Țăranul olandez cerea mai ales să fie lăsat să-și secе *polderul*, să-și mulgă vacile, să facă brînză, să macine grîul și să-și vîndă vitele. Iar pictura olandeză a exprimat înainte de orice forțele eliberate de către insurecția economică și națională. Considerată abstract și separată de mișcarea vitală, ea fiind doar un aspect al acesteia, o religie n-a creat niciodată artiști și puterea ei de fecundație moare tocmai cînd ea triumfă. Pictura olandeză a dispărut o dată cu energia emancipatoare, în timp ce protestantismul era încă viu. Dacă el a avut un rol în geneza picturii din Olanda, acest rol a constat în a demonstra că spiritul religios, a cărui expresie supremă este arta, este pretutindeni superior formelor sale confesionale. Iconoclast, protes-

tantismul a împiedicat arta olandeză să ilustreze Sfînta Scriptură pentru a împodobi templele și a-i povățui pe credincioși. Arta olandeză și-a luat revanșa întorcîndu-și privirea către spațiu și către viață, și povățuindu-i pe artiști, care sînt eternii credincioși.

Dacă există în pictura olandeză un om impregnat de protestantism, acela este Ruysdael. 40
Aelbert Cuyp, de asemenea, fără îndoială. Dar Aelbert Cuyp, la urma urmei, nu-i poate decît un bun olandez care a vrut să spună despre Olanda tot ce se putea spune, și de aceea a forțat întrucîtva expresia. Aflăm în pictura lui auriul difuz al peisajelor lui Van Goyen, materialitatea somptuoasă din primele tablouri ale lui Rembrandt, coloritul delicat al lui Ter Borch. El l-a întovărășit pe Paulus Potter în ogrăzi, i-a urmat în curțile de păsări și în staule pe Van Ostade și pe Hondecoeter, a mers împreună cu Van de Velde să privească 41
marea, fără a lua de la nici unul dintre aceștia nici puterea lor misterioasă, nici simplitatea, nici intimitatea, nici bonomia lor familiară, nici optimismul lor cordial. O umbră de solemnitate planează atunci cînd nobilii săi merg la vînătoare sau își supraveghează pescăriile, cînd turmele sale urcă pe o colină încununată cu ziduri în ruină, cînd seara se lasă încet peste peisajele sale impunătoare în care sînt înfățișate animale culcate. S-ar spune că el îi pregătește lui Ludovic al XIV-lea o Olandă aristocratizată și gata să-l dea afară cu cele mai alese maniere. Este pictorul celor bogați, și s-a resemnat la atît. Ba chiar e mîndru de asta. Reforma duce aici cînd artistul îi acceptă fără remușcare consecințele sociale de individualism economic și de egoism familial, după cum ea duce la Ruysdael cînd artistul se întoarce la principiile ei și cînd privește neîncetat cum acționează ființa lăuntrică și vie, pentru a-și judeca actele cu severitate.

Căci Ruysdael fuge de cei bogați, și de ma- 42
teria frumoasă, și de viața ce palpită, și de 43

mesele îmbelșugate. E totdeauna grav, adesea trist, plicticos uneori, și e singurul care încearcă să convingă, să abstragă și să demonstreze. Și, pe deasupra, este un caracter. Dar nu trebuie să uităm că el apare în momentul cînd Olanda începe să simtă oboseala de a picta. Sensibilitatea sa de artist îl previne că există o diminuare sau cel puțin o lipsă de coeziune în energia națiunii. De unde a luat oare aceste stînci cu forme zbuciumate, aceste cascade furioase și această culoare aspră și ternă care pare a fi fost uscată de vînt? Cînd se apropie de mare, nu vede decît furtuna, valurile luînd cu asalt digurile, cerul și apa amestecîndu-se în pulberea fină a ploii ce se izbește de stînci. Cînd străbate *polderul*, lumina este lividă între ramurile despletite, trunchiurile se răsucesc pe rădăcinile lor pe jumătate ieșite din pămînt. El se înfioară o dată cu pămîntul cînd un nor negru acoperă pentru o clipă soarele. Copaci smulși și sfărîmați de torent, turme întorcîndu-se o dată cu furtuna pe podurile de lemn ce se cutremură și case sărace cuibărite în văi — el nu vede în natură decît ceea ce răspunde dramelor de conștiință care, fără îndoială, l-au frămîntat. Vasta lume este cenușie, păsări negre zboară repede peste norii mari care acoperă întregul cer. Alături de acest rău tainic pe care artistul nu-l mărturisește, dar pe care ne lasă să-l bănuim, de universul său aflat pradă elementelor tragice, în care omul și viața nu sînt decît niște biete lucruri efemere udate de ploi, bătute de vînturi, bătăliile romantice ale lui Wouwerman învăluite în fumul incendiilor, oamenii săi atîrnînd de crengi, zidurile sale în ruină, deghizează, spre bucuria amatorilor de bună pictură militară, chipul real pe care îl capătă aspectele sinistre ale drumului în ochii unui om puternic.

Cum bucuria de a picta pare a spori la contemporanii lui Ruysdael pe măsură ce se apropie ceasul tăcerii neașteptate a picturii, opera

acestui mare poet al spațiului ne silește, de fiecare dată cînd ni se înfățișează, să-i cercetăm viața. Iar noi nu știm nimic despre ea, decît că artistul n-a cunoscut succesul și că a murit la spital. Fără îndoială, el a văzut digurile rupte, *polderul* inundat, noua generație silită să recucerească totul de la străin și de la mare în momentul cînd el își trăiește anii deplinei bărbății. Dar vechile resorturi sînt totuși încă puternice, țăranul și pescarul și-au mînuit armele bine lustruite, și nici măcar unul singur dintre acei pictori ai vremii sale care se închid în casele lor, pentru a surprinde aici armoniile intime, sau care fixează apa și norul pe un pătrat de pînză mare cît două palme, nu încearcă acel sentiment de melancolică neputință care face o dramă intelectuală din fiecare tablou al său.

Deși Ter Borch este ceva mai în vîrstă decît el, moare în același an și asistă, ca și el, la drama marilor războaie. Brekelenkam, Jan Steen, Metsu, Pieter de Hooch, Vermeer din Delft au aproape vîrsta lui. Or, Jan Steen, adulmecînd de unde bate vîntul, rîde întruna, și, deși s-a susținut și contrariul, fără amărăciune. Ceilalți nu-și părăsesc interioarele, în care mobilele lustruite răspîndesc o lumină aurie, decît pentru a se duce să privească brațele proaspete ale slujnicei care spală pragul cu apă din belșug, sau pe vecina din față care croșetează dantelă îndărătul gardului vopsit și al micilor ferăstruici cu cercevele albastre. Căsuțele curate, în care luxul intim se organizează egoist, cunosc acum bogăția și bunăstarea. Jan Steen este singurul care găsește că s-a făcut destulă gospodărie, că s-a citit destulă corespondență de dragoste sau comercială, că s-a trăit destul în intimitatea familiei, că s-au fumat destule pipe în singurătate, că s-a tors destulă lînă la gura sobei, că destul a fost legănat copilul care plînge. El își aduce în casă oameni care beau, cîntă, sparg farfurii și se ușurează prin colțuri. Și asta nu-i de ajuns, dacă e să credem legenda. Se face

cîrciumar. Le ajută pe fetișcanele urmărite de beţivani pe scara pivniţei şi pe flăcăii prea grăbiţi să urce scara care duce la etaj, să aştearnă mese şchioape în jurul cărora se va desfăşura ospăţul ingenuu ce-i va face pe clienţii săi să se simtă repede la îndemînă. Răcneşte, se îmbată cu ei, joacă zaruri, cărţi cu ei, este prietenul lor. aşază în faţa uşii o scenă pentru menestrelii care suflă din cimpoaie, bat din tobe şi scîrţie la vioară. Se grăbeşte să alerge cînd dentistul, cu figura încordată, scoceorăşte cu un cleşte uriaş în gura vreunui biet om care urlă şi dă din picioare spre marea bucurie a cumetrelor şi a copiilor.

Acest moralist este probabil un desfrînat. Dar el nu-şi pierde niciodată capul şi vede ceea ce alţii nu văd. Asistă ca din întîmplare la comediile conjugale, se pricepe mai bine ca un poliţai să prindă asupra faptului două fetişcane care îşi buzunăresc clientul beat mort. Iar hoţul de buzunare şi trişorul îl interesează nespus de mult. Niciodată nu se supără, niciodată nu ţine predici, indulgenţa lui e fără de margini. Căci are nevoie de ea, şi ştie asta. Este complicele lor. Perspicacitatea lui, care îl încîntă, îi pune în lumină propria candoare. Dacă n-ar fi trăit viaţa lor, dacă n-ar fi privit la petrecerile lor inocente decît dinafară, ar nota cu mai multă atenţie şi voluptate discretă jocul preţios al tonurilor într-o atmosferă care mîngîie totul, ar fi mai pictor decît este, dar, fără îndoială, ar fi mai puţin viu. Toate clasele, toate mediile au în acel moment pictorii lor, sau mai curînd în toate mediile, în toate clasele se nac pictori care continuă să le aparţină, n-au nici cea mai mică dorinţă să evadeze din ele şi mor după ce şi-au îndeplinit funcţia, precum bancherul lîngă casa de bani, cizmarul în prăvălioara lui, măcelarul în măcelăria lui, morarul în moara lui şi pescarul în barca lui. Astfel Olanda însăşi, satele ei, cu artiştii lor de bîlci, caldarîmul oraşelor ei, magherniţele, prăvăliile, ospiciile lor burgheze, antrepozitele, circulaţia de pe canalurile şi din radele

ei, casele cu reputație îndoielnică din porturile ei, virtuțile ei solide, viciile ei uriașe, viața ei violentă și greoaie, de veselă străduință în comerț și în război, vine către noi întreagă, activă, iubitoare de plăceri, econoamă, risipitoare, fără ca vreuna dintre clipele ei să fie uitate, ascunse sau ignorate. Dacă n-ar fi existat Ruysdael, și mai ales Rembrandt, opera lui Jan Steen ar fi oglinda cea mai puțin misterioasă, dar și cea mai fidelă, pe care omul o va fi plimbat vreodată pe chipul zilelor sale.

## VI. Intimiștii

Numai că după Rembrandt, și chiar o dată cu Ruysdael, pictura Olandei a pierdut forța cuceritoare a generației născută din întemeietorii ei. Jan Steen nu mai are truculența lui Frans Hals și a elevilor săi, Brouwer, Van Ostade, primii pictori vagabonzi care duceau o viață candidă în locuri de dezmăț și în hanurile unde își plăteau masa pictînd o firmă sau portretul vreunui tîlhar. Pictura Olandei știe acum că Tromp și Ruyter poruncesc vînturilor și ghiulelelor, ea e fericită, se izolează, și poate că tocmai această beatitudine absolută și pasivă îl chinuie pe Ruysdael. Și se poate prevedea că răceala și mărunțul spirit anecdotic al lui Metsu, uscăciunea sticloasă a lui Van Mieris vor urma prea curînd absenței de neliniște, materialismului splendid al lui Vermeer și al lui Pieter de Hooch.

După ce acești pictori burghezi descoperiseră tonurile de gri argintiu și de negru aplicate peste tonurile de roșu surd ce se iveau din penumbră, după ce surprinseseră, într-o cameră plină de cenușă aurie, îndeletnicirile familiei în jurul unui covor frumos, al unei călimări, al unei cărți deschise pe o masă, al unei cutii cu lucru de mînă sau al unui instrument muzical, nu le mai rămînea decît să se așeze în fața compotierelor de argint, a farfuriilor de faianță și a paharelor de cristal. Auriul unei lămîi, carnea

rumenită a unei păsări, culoarea de topaz sau de rubin a vinului întreţineau sub ochii lor armoniile familiare pe care le realizau în casă parchetele ceruite, rochiile de satin, perdelele de catifea, oalele de gresie şi vasele de aramă. Ter Borch atribuie familiilor burgheze care trăiesc în aceste interioare impregnate de egoismul lor ingenuu, o eleganţă atît de preţioasă, atît de sobră, încît ea pare că emană din simfoniile sale de culori aproape stinse.

Nu se pot concepe portrete mai aristocratice decît cele semnate de acest pictor al celui mai material şi mai pozitiv dintre popoarele pămîntului. Este un Tiţian al Nordului, desigur mai puţin decorativ, şi mai puţin cuprinzător, şi mai puţin liric, dar împingînd virtuţile contrarii pînă la cel mai înalt grad de distincţie. Un mic personaj se află singur, în picioare, în centrul unui mic tablou. Îmbrăcat aproape totdeauna în negru, cu reflexe cenuşii care se preling, viu precum carnea şi osul, preţios ca o perlă fină, el pare, prin structura-i riguroasă, prin densitatea armoniilor pe care le concentrează pe acest spaţiu minuscul, că rezumă, în discreţia sa, imaginea neaşteptată a Olandei intelectuale. El singur reprezintă tăcuta şi orgolioasa rezervă a spiritului în exil în mijlocul grosolăniei mediului ambiant. Toate modelele lui Ter Borch, mercenari, prostituate chiar, poartă această amprentă. Şi totuşi, printr-un ciudat paradox, toţi, pînă şi cei mai desfrînaţi sau mai vulgari, sînt ei înşişi şi trăiesc la ei acasă. Expresia se concentrează, umple în adîncime formele, se repartizează cu egală atenţie în mîinile ocupate, în frunţile înclinate sub părul în dezordine, în chipurile fericite şi calme ale mamelor, în mutrişoarele uimite sau răutăcioase ale copiilor.

47 Lumina nu stăruie, ea nu e niciodată indiscretă,
48 dar urmăreşte cu dragoste pieptenul în părul roşcat, atinge obrăjorul vesel, luceşte în ochiul cîinelui pe care o mînă îl purecă, face să scînteieze o bijuterie pe pielea jilavă, îşi plimbă dintr-un loc într-altul emoţia, pe care o trezeşte

și o reține fiecare incident al dramei intime și neîntrerupte a camerei locuite, a ferestrei care o luminează, a faptelor banale ce se petrec aici în fiecare zi. El mîngîie cu o atmosferă transparentă cefile aurii care se apleacă sub cocurile bine strînse. În aerul său sclipind de aur palid, lucirea discretă a unei fuste argintii, a unui corsaj de culoarea cireșei, a unui pantalon de un cenușiu ca oțelul, a unei cizme de piele roșcată, a unei perle atîrnate de o panglică albastră care strălucește pe un obraz blond, se amestecă cu însăși sonoritatea cutiilor cu muzică, învăluind într-o umbră complice pacea tăcută a vieților care se desfășoară în siguranță și în confort.

Cît despre Pieter de Hooch, el privește mai 49
bucuros pe fereastră, de unde zărește canalul 50
și, de cealaltă parte, micile case triunghiulare de cărămidă roșie cu obloanele vopsite. Dar el prelungește în stradă intimitatea locuințelor în care mamele tinere, cu brațele goale, spală și piaptănă fetițe în rochii lungi, cu fețe rumene și rotunde și cu părul roșcat, des și încîlcit. Urmărește pînă printre pietrele cheiului apa plină de clăbuc de săpun care șiroiește de pe pardoseala sufrageriei. Cînd e așezat în pragul casei și stă de vorbă cu vecinii, el simte nevoia să arunce o privire pînă în fundul camerelor deschise, și să asiste și la treburile zilnice. Acasă la el nu îngăduie nici măcar o singură ușă închisă, supraveghează spălătoria, bucătăria ce strălucește de curățenie. Nu-i este de ajuns că asistă la vizita medicului, la baia copilului, sau că ascultă cîntecul pițigăiat al spinetei, trebuie să urmărească și lumina ce dă tîrcoale prin coridoare, întovărășind din cameră în cameră lespezile negre și albe ale pardoselei, făcînd să scînteieze alămurile, trezind, cu covoarele, cu mobilele acoperite, cu perdelele pe jumătate trase ale alcovului, cu fustele și cu tunicile, viața discretă a tonurilor de roșu, de gri, de portocaliu, de negru, pe care le învăluie și le aurește cu aceeași gingășie. La el, la Ter Borch,

la Vermeer totul trăiește și vorbește, se vede că ceainicul e cald, că pe scaun pînă mai acum a stat cineva și că pînă acum cineva a lucrat la tapiserie, că grătarul sobei așteaptă picioarele ce se vor sprijini pe el, că toate aceste lucruri atît de curate sînt totuși puțintel uzate, că umbra rătăcitoare este aici impregnată de căldura mîinii.

51 Vermeer a pictat pînă și tăcerea radioasă care
52 emană din lucrurile prietene, pînă și primirea
53 pe care ne-o fac ele. Această femeie și această oglindă s-au obișnuit una cu alta, tot această femeie e cea care a mișcat ghemul acesta de ață, iar perdeaua face această cută pentru că de fiecare dată cînd o ridică, ea o atinge în același loc. Aceste prețioase tablouri suspendate, ale căror armonii atenuate trezesc în chihlimbarul cu reflexe de perlă al camerei cîteva ecouri aproape insesizabile ale lumii de aur încețoșat care începe dincolo de pragul casei, au format, treptat, și liniștit, viziunea ei. Totul este impregnat de ea, de răsuflarea ei. Dacă o alta decît ea ar fi aici, lumina care intră prin această fereastră, lîngă care ea se așază pentru a citi sau a lucra, n-ar deveni atît de blîndă străbătînd sticla, n-ar mîngîia cu atîta dragoste mîna, fruntea înclinată, nu s-ar amesteca printre firele de aur ale părului. Lumina însăși este o prietenă a casei. Ea schițează pe geam sau pe lemnul unui clavecin umbra unui profil familiar, nuanțează zidul gol ca pe o apă pură, plimbă pe obiectele care se nasc sau care se sting misterul declinului sau al creșterii zilei.

Nicicînd nu s-a pătruns mai adînc în intimitatea materiei. Cristalizînd-o în pictura lui, lăsîndu-i intactă granulația, grosimea, tainica ei viață interioară, Vermeer i-a îmbogățit calitatea cu toată strălucirea limpede și cu toată transparența caldă pe care ea o capătă sub cea mai limpede privire de pictor care a existat probabil vreodată. Între ea și armoniile care o întovărășesc acordul este atît de profund, încît

ele par a veni dinlăuntru, a se naște spontan din masa obiectelor, ca dintr-un fruct care se colorează pe măsură ce i se coace carnea. Culoarea este frămîntată în textura lucrurilor, în fața aceasta cărnoasă și plină de sînge tînăr, în această mînă așezată pe acest corsaj țesut cu fir de aur, în aceste tonuri de roșu și de negru, insondabile ca niște pietre translucide. El nu picta niciodată o rochie de mătase, o dantelă, ochi, buze, obraji, catifeaua unei mantii, pana unei pălării, fără a-și aminti de diamantele negre pe care vitele culcate le seamănă pe cîmpiile de smarald. După ploaie, tot ceea ce este opac în spațiul olandez capătă o adîncime lichidă și luminoasă pe care Vermeer o încorporează în culoarea sa ca pe o pulbere de perle și de peruzele străbătută de vibrațiile moleculare ale organismelor vii. El amestecă în toate peruzeaua și perla, în pămînt, în apele murdare, în zidurile vechi. Tonurile de albastru și de roșu ale acoperișurilor, ale obloanelor, reflexele lor tulburi în apa albastră, arborii al căror frunziș întunecat este albastru, fac din singurul peisaj pe care ni l-a lăsat o armonie miraculoasă. Albastrul lăptos al faianțelor de Delft, cu care pare frecat însuși caldarîmul orașului, plutește aici abia invadat de tonuri de gri și de roz cu reflexe de perlă, pe care lumina și norii le învăluie într-un tremur argintiu.

Vermeer din Delft rezumă Olanda. El are toate calitățile olandezului obișnuit, adunate într-un singur mănunchi și înălțate dintr-o dată la puterea supremă. Acest om, care este cel mai mare maestru al materiei pictate, e cu totul lipsit de imaginație. Dorințele lui nu merg dincolo de ceea ce mîna lui poate atinge. A acceptat viața în totalitatea ei. O constată. N-a pus nimic între el și ea, se mărginește să-i redea acel maximum de strălucire, de intensitate, de concentrare pe care îl poate descoperi în ea un studiu înflăcărat și atent. Este opusul lui Rembrandt, care se împotrivește singur, în vremea lui, strălucitului

curent burghez și material care îl înconjură, pentru a ajunge, după ce l-a străbătut, și după ce s-a scăldat în forța lui, la tărîmurile fără de hotar ale contemplației.

Și totuși pictorul din Delft, ca și Ter Borch, ca și Pieter de Hooch, ca și, uneori, Brekelenkam, ca și acel Carel Fabritius, atît de misterios și atît de puternic, care a murit prea tînăr pentru a fi avut timpul să-și cunoască propria-i natură, a suferit influența geniului marelui mastru. Aproape toți pictorii născuți în Olanda în același timp cu Rembrandt, și după el, au recunoscut în el singurul pictor care, datorită indiferenței sale față de aprobarea și de ura mulțimii, a fost capabil să o înțeleagă și vrednic să o domine. Numai că, tîrîți de forța lui, și puternici prin chiar forța lui, aceștia au luptat la locul lor, în vremea lor, siguri că acționează conform învățămintelor lui, chiar dacă nu-l mai priveau.

Au avut încredere în ei înșiși... Cei slabi, dimpotrivă, cei care nu și-au luat ochii de la el, Gérard Dou, Ferdinand Bol, Solomon de Koninck, Flinck, Maes, au fost devorați de el. Ferdinand Bol introducea ca pe o intrusă atmosfera lui aurie printre formele abundente pe care Rubens, celălalt rege al Nordului, le impunea slăbiciunii sale. Gérard Dou credea că pentru a face să țîșnească mai convingător din întuneric o scenă intimă, o mînă, un umăr, un chip, trebuia să aștepte noaptea, să aprindă lumînarea sau lampa, să reducă la proporțiile istorioarei vesele sau sentimentale vraja umană și dramatică către care viața, dezvăluindu-se, îl purta întotdeauna pe bătrînul cu fruntea legată cu o batistă pătată de uleiuri, care știa să vadă într-o magherniță întunecoasă strălucirea, căldura, fecunditatea soarelui. La flacăra acestui soare, Nicolas Maes nu mai zărea, în intimitatea tăcută a lui Ter Borch sau Vermeer, decît anecdota. „Clar-obscurul", pe care bătrînii maeștri din Țările de Jos, Honthorst mai ales, încercaseră să-l

împrumute de la Caravaggio, și în care Rembrandt descoperise însăși legea naturii sale, ignora din nou, o dată cu ultimii artiști olandezi, schimburile reale dintre spirit, materie și spațiu, pentru a se coborî la procedeele de școală, imobilizînd lumea și disociindu-i elementele.

În acea perioadă de agonie a picturii olandeze care urmează ultimelor două războaie defensive, cei care părăsesc atelierul și ies din casă sînt singurii care încă mai exprimă ceva despre țara lor. Ei se duc să revadă marea de pe digul care se repară, cîmpurile năpădite de ierburi ce sînt drenate din nou, orașele și burgurile care-și înalță din ruine zidurile de cărămidă și își reconstruiesc canalele. Van der Heyden, Gerrit Berck-Heyde pictează strada, iarmarocul, piața publică, intimitatea fațadelor înguste îndărătul perdelei de arbori. Ultimii din dinastia lui Van de Velde, după ce s-au urcat pe corăbiile de război, după ce au tras în piept fumul prafului de pușcă și al incendiului în bubuitul tunurilor, au văzut marile corăbii comerciale pornind din nou pe mare, și pavilioanele lor ce fîlfîie, și hula, briza, și norii învolburîndu-se în marile spații ale cerului. Hobbema își petrece viața în *polderul* încă năpădit pe alocuri de mlaștini și plin de trunchiuri putrede, merge, printre copacii subțiri, de-a lungul drumurilor desfundate, se oprește de fiecare dată cînd se deschide o poiană în mijlocul unei pădurici sau cînd o fermă, adăpostită împotriva vîntului de apus de cîțiva ulmi firavi, se ivește pe malul unui eleșteu. El regăsește eternul și monotonul peisaj, pămîntul noroios și acoperit cu ierburi, ceața ușoară și aurie. Olanda consimte să renunțe la pictură, dar cu condiția ca ultimii ei pictori să spună că ea nu s-a schimbat, că își îndeplinește mai departe menirea, că vitele sale se înmulțesc, că morile sale continuă să se învîrtească.

# SPANIA

## I. Creuzetul

Sfîrtecată în zece părți de religie, război, natură — munți, stînci, platouri arse pe care iarba nu crește —, Spania nu s-a putut impune timp de două mii de ani. Romanii, arabii, francezii își afirmaseră rînd pe rînd dominația prin construcții impunătoare, în care sufletul spaniol, încă obscur și fragmentat, nu a lăsat decît urme trecătoare înaintea momentului cînd unitatea catolică, politică și militară va exprima nevoia lui de acțiune. În acea clipă a avut loc ceva care semăna cu un incendiu tragic. Flăcările au țîșnit din întuneric, au străpuns zidurile urcînd pînă în vîrful turnurilor, cruzimea frenetică și pasiunea melancolică s-au ivit pretutindeni, ticsind navele și corurile cu strane bogat sculptate și cu retabluri într-un stil complicat și artificial, cuprinzînd alcazarele și moscheile pentru a așeza în ele Christoși de lemn și altare de aur. Pretutindeni, o sumbră aspirație către supliciu, a cărei voluptate de a invada viața căuta să se pedepsească înainte chiar ca aceasta să fi fost cucerită. Dar idolii pictați pe care meșterii populari, încă din primele secole creștine, îi ciopleau pentru a-i așeza la răscruci, calvarele, alcovurile, dumnezeii slabi și însînge-

rați spînzurînd pe cruce de mîinile lor bătute în cuie, cu trupul încovoiat și cu genunchii îndepărtați, n-au putut nici să constrîngă un popor, incapabil de mari construcții abstracte, să le zidească un sanctuar făcut anume pentru ei, nici să respingă invazia unor imagini mai puțin cumplite, pe care orașele îmbogățite și monarhia triumfătoare le aduceau dinafară. Unirea Castiliei cu Aragonul, cucerirea Granadei nu și-au dat roadele decît mai tîrziu și numai în cîteva spirite solidare care n-au smuls de sub stăpînirea străinilor sufletul spaniol decît pentru a-i închina un cult tainic în adîncul meditației lor orgolioase. Spania nu are o expresie colectivă care să definească în fața viitorului acea unitate înverșunată afirmată de ea pe toate drumurile lumii cu arma în mînă.

Brusca ei expansiune războinică a aservit-o timp de o sută de ani celor pe care i-a învins. Anexarea Flandrei, războiul cu Franța, cucerirea Italiei lasă pradă Castilia flamanzilor și francezilor, iar litoralul de est italienilor. Infiltrația acestora n-a așteptat, de altfel, pentru a se produce, evenimentele politice. Jan van Eyck vine în Castilia la puțină vreme după ce a terminat *Mielul mistic* din Gand, și, prin pictorul Luiz Dalmau, cucerește Catalonia. Mai tîrziu, sculptorul francez Philippe Vigarni aduce la Toledo și la Granada rețetele celor din Nord pe care fratele său, pictorul Juan de Borgoña, desenator cu o linie aspră și încordată, încearcă să le pună în serviciul idealismului italian. Bartolomé Ordoñez, un sculptor din Barcelona, care se duce la Carrara după marmură, pentru a sculpta acele morminte încărcate și lucrate minuțios ca un giuvaer cu care Gil de Siloë umplea capelele din Burgos, aduce de acolo abundența teatrală și manierismul grandilocvent care încep să descompună Italia. Damian Forment își pleacă în fața ei asprimea lui de aragonez. Puterea de a se izola nu aparține decît spiritelor libere

din epocile de apogeu, care sînt avertizate de primejdiile unor asemenea contacte printr-un orgoliu invulnerabil. Dar cînd rasa este în creștere, toate energiile sale sînt concentrate asupra cuceririi și expansiunii. Primitivii, brusc transportați într-o lume aflată în declin, se lasă orbiți de îndemînarea și de siguranța artiștilor decadenți. Ei cred că învață. Renunță la ceea ce știu. Îi lasă pe cei civilizați să le cîrmuiască simțurile.

Pentru un popor fără caracter, înfrîngerea este definitivă. Un popor hotărît să se definească, dimpotrivă, își dă dintr-o dată seama că n-a spus încă nimic despre sine și se folosește de instrumentul pe care l-au făurit alții spre a-și explora propriile-i adîncuri. După ce Alonso Berruguete, fiul unui meșter zugrav care își adusese contribuția ingenuă la operele lui Juan de Borgoña, a învățat în Italia limbajul lui Michelangelo, Renașterea a invadat Spania. Ușurința cu care Berruguete răsucea torsurile pe șolduri, ușurința cu care el făcea să dispară o față în umbra unui umăr, brăzda un pîntec musculos cu umbre și lumini, cerceta realitatea cea mai cumplită și cea mai gravă pe un cadavru culcat, stă mărturie că Spania reacționează chiar în clipa cînd pare că a abandonat lupta. Ea nu utilizează un stil învățat, pe care va încerca de altfel să-l uite, decît pentru a-și aprofunda credința cu o tot mai mare cruzime. Berruguete tocmai murise cînd Juan de Herrera construia Escorialul. Spania nu are o arhitectură proprie. Dar dacă

există un monument care traduce efortul pe care ea a trebuit să-l depună pentru a rezista invaziei stilurilor complicate și declamatorii născute din întîlnirea stilurilor gotice, arabe și renascentiste, acel monument este Escorialul. E un edificiu arid. Lungile sale ziduri nude și cenușii sînt de o înspăimîntătoare tristețe. Se înalță dintr-un deșert de piatră, singur cu întunecatul soare. Filip al II-lea a murit aici într-o celulă fără deschidere către cer.

Către sfîrșitul secolului violent în care Spania a cucerit Portugalia și cele două Sicilii, a domnit peste Germania, a învins Franța, a respins Islamul, a cucerit America, și-a trimis *Armada* împotriva Angliei, el a chemat, pentru a-i împodobi mormîntul, cîțiva pictori de mîna a doua care prelungeau, la Genova, agonia Romei și Veneției. Așa făcuse și tatăl său, care îl luase la curtea lui pe Tițian. Dar Tițian tocmai murise, la o sută de ani, și Filip al II-lea, obișnuit cu formele magnifice pe care arta italiană, ajunsă la deplina ei înflorire, le desfășura sub ochii săi încă de pe vremea cînd era copil, prefera, ca întotdeauna, reflexul lor și învelișul lor întunecatului spirit care se schița pe urmele armatelor, ale misionarilor, ale vaselor plecate la porunca sa pe toate drumurile apostolatului și cuceririi. E posibil ca Anthonis Mor, olandezul spaniolizat, atît de îndrăgostit de chipurile palide și de privirile febrile ce puteau fi întîlnite la curte, ca și castilienii Sanchez Coello sau Pantoja 59
de la Cruz, al căror spirit orgolios și trist se supusese atît de spontan necruțătoarei etichete care le pironea în rochiile lor țepene pe infantele plictisite, să se fi declarat neputincioși să decoreze zidurile. Moralès, pictorul mistic și 60
barbar din Estramadura, nu era nici el potrivit pentru această însărcinare, și de altfel el va muri curînd. Dar existau cîțiva pictori buni la Valencia. La Cordoba exista o școală înfloritoare. Și, mai ales, se afla la Toledo un artist, format și el la școala italienilor, care picta, în momentul în care era terminat Escorialul[1], una dintre cele mai mari opere ale picturii[2], dezvăluind dintr-o dată sufletul spaniol sic însuși, el, grec crescut la Veneția, într-o vreme cînd spaniolii șovăiau să-l afirme.

[1] Construit între 1563 și 1584 (N.a.).

[2] *Inmormîntarea contelui de Orgaz* a fost pictată în 1584 (N.a.).

## II. Theotocopuli El Greco

Filip al II-lea nu era, desigur, capabil să-și înalțe cucernicia funebră pînă la forța pasiunii care umplea o bisericuță din Toledo cu fețe livide, din care tot sîngele se retrăsese către inimă, și cu ochi arzînd de febră și de adorație frenetică, și cu mîini uscate înălțate către cer. Altminteri ar fi putut să iasă un lucru măreț din întîlnirea sa cu El Greco. Cînd Theotocopuli sosea la Toledo, nu trecuseră nici douăzeci de ani de cînd Ignațiu de Loyola, cu coapsa fracturată în mai multe locuri, se tîrîse către altarul Fecioarei spre a-și depune acolo sabia. Don Juan de Austria bătea în cuie steagul lui Christos pe marele catarg al corăbiilor pe care avea să le conducă spre Lepanto. Tereza de Avila ardea ultimele rămășițe ale cărnii ei. Timp de patruzeci de ani absorbise flacăra Sudului, văpaia stîncilor, mireasma portocalilor, cruzimea soldaților și sadismul călăilor, gustul cuminecăturii și al vinului, spre a-și tortura și a-și purifica la focul tuturor simțurilor sale întoarse către viața-i lăuntrică, inima oferită divinului amant. În interior, Sfîntul Oficiu nu lăsa nici un rug să se stingă. În afară, căpitani îmbrăcați în negru trimiteau împotriva Reformei oameni uscățivi, hrăniți cu praf de pușcă, ce se băteau cu mătăniile în mînă. Ducele de Alba îneca ținutul Flandrei în flăcări și sînge. Vîlvătaia supliciilor și a bătăliilor depunea mărturie pe întreg pămîntul că Spania rămăsese credincioasă jurămîntului ei.

Cretanul ce vedea încă strălucind în adîncul memoriei sale flacăra subțire și roșie care luminează icoanele în paraclisele ortodoxe, și pe care Tițian și Tintoretto îl inițiaseră în arta picturii în Veneția lor, în care patul așternut cu purpură și flori al agoniilor regale era gata orînduit, a adus în această lume tragică fervoarea firilor arzătoare plămădite din flăcările tuturor formelor noi de senzualitate și de

violență. De fapt acest tînăr de douăzeci și cinci de ani era un reprezentant al străvechilor civilizații, stăpînit de nevroze seculare, pe care înfățișarea sălbatică a ținutului unde venise și trăsăturile de caracter foarte accentuate ale poporului în mijlocul căruia urma să trăiască l-au izbit și l-au subjugat din prima clipă. Toledo e făcut din granit. Peisajul din jurul lui este crîncen, de o ariditate funebră — dealuri sterpe, cu văi pline de întuneric, un torent adînc care cade cu vuiet, mari nori ce se tîrăsc pe cer. În zilele cu soare, peste el plouă cu flăcări, iarna este livid ca un cadavru. Abia, ici și colo, uniformitatea verzuie a pietrei este atinsă de argintul palid al măslinilor, de pata ușoară, albastră sau roz, a unui zid vopsit. Dar nici urmă de pămînt roditor, de foșnet de frunze, orașul e un schelet descărnat în care nu se mișcă nimic viu, un absolut sinistru unde sufletul nu-și află alt adăpost decît singurătatea înspăimîntătoare sau cruzimea și nefericirea, în așteptarea morții.

El Greco și-a pictat tablourile cu acest granit sfărîmat, cu această spaimă, cu această flacără întunecată. E o pictură înfricoșătoare și splendidă, cenușie și neagră, luminată de reflexe verzi. Pe veșmintele negre doar două pete cenușii, gulerele încrețite și manșetele, din care ies capete osoase și mîini palide. Soldați sau preoți — e ultimul efort al tragediei catolice. Ei poartă încă de pe acum doliu. Îngroapă un războinic în veșmintele de fier și nu mai privesc decît spre ceruri. Fețele lor cenușii sînt sterpe ca piatra. Oasele care străpung pielea uscată, ochii înfundați în orbitele adînci par apucați și conturați de un clește de metal. Tot ceea ce definește craniul și fața este urmărit pe suprafețele dure ca și cum sîngele n-ar mai umfla carnea veștedă. S-ar spune că din centrul ființei pornesc legături nervoase care trag pielea către el. Nu ard decît ochii, pironiți de voința de a se cufunda în

moartea înflăcărată prin sterilizarea totală a vieții. Urmărești privirea înlăuntru, ca te duce pînă la inima implacabilă. Gurile sînt ca niște tăieturi. Părul e rărit de posturi, de viață ascetică, de asfixia lentă care urcă din braserourile aprinse în camerele zăvorîte. Pare că pe aici a trecut vîntul deșertului.

Cînd veșmîntul roșu muiat în aur și mitra de aur a unui episcop răspîndesc pe fondurile uniform cenușii și negre amintirile somptuoase aduse din Veneția și din Orient, s-ar părea că pictorul își folosește puterea de a mînui vocile lumii spre a pune în relief strălucirea mohorîtă a fețelor cenușii, armoniile de moarte și de pulbere, care se înalță ca un imn închinat bucuriei tăcute de a-i oferi ca jertfă spiritului divin al vieții toate bucuriile pe care ea ni le oferă. Remușcarea de a se fi născut îl urmărește, pînă la capăt, dar cînd o exprimă în pictură, măreția pe care ea o capătă îl răzbună de toate spaimele. Oricare ar fi elementele echilibrului superior pe care îl urmărește, aproape întotdeauna fără să-și dea seama, un mare artist, fie că e călăuzit de misticismul cel mai epurat sau de senzualismul cel mai violent, nu e cu adevărat mare decît dacă realizează cu ele acele simfonii misterioase în care materia și sufletul vieții par înfățișate în același timp și amestecate dintotdeauna și pentru totdeauna. Nu e necesar să existe deasupra grupurilor din tablourile lui El Greco îngeri supraomenești și spectrali care se înalță în ceruri, sau îndărătul Christoșilor săi spînzurați pe cruce uriași nori cenușii care îl izolează de univers; întunecata lucire se află pretutindeni, pe frunțile ridicate, în orbitele adînci, pe pămîntul sterp și pe hainele de catifea neagră. Ea este în el, centru arzător al tuturor acestor lucruri, poem profund și viu făurit în întîlnirea dintre supunere și libertate, dintre lumea voluptuoasă și generoasă din care vine și pămîntul cel mai aspru și poporul cel mai tragic, dintre spiritul cel mai sever al ca-

tolicismului occidental și amintirile cele mai descompuse ale ortodoxiei orientale.

Nicicînd idealul creștin n-a exprimat în chip mai neliniștit neputința sa de a despărți în două viața. Spiritul vrea să se smulgă, dar zadarnic. Ceea ce e frumos în formele divine, e întotdeauna luat din știința pe care el o posedă în legătură cu formele terestre, și la care se întoarce mereu. La sfîrșitul vieții picta ca un halucinat, într-un fel de coșmar extatic, urmărit doar de grija pentru expresia spirituală. Deforma tot mai mult, alungea trupurile, subția mîinile, brăzda tot mai adînc chipurile. Tonurile sale de albastru, de roșu ca vinul, de verde par luminate de un anume reflex vînăt pe care i-l trimiteau mormîntul apropiat și infernul întrevăzut al fericirilor eterne. A murit înainte de a fi realizat forma visului care îl obseda, poate pentru că el însuși era prea bătrîn și nu mai găsea în oasele sale anchilozate, în nervii săi iritați și firavi, puterea pe care o avusese de a căuta în iubirea pentru înfățișările lumii controlul și sprijinul viziunilor lui. Și totuși, ce efort! Cînd intri, în zilele de sărbătoare, într-una din acele biserici spaniole în care strălucirea luminărilor și fumul de tămîie te fac să uiți pentru o clipă caracterul înspăimîntător sau vulgar al imaginilor care se întrezăresc în umbră, trebuie totodată să dai cu tine însuți una din acele bătălii din care ieși vlăguit și clătinîndu-te puțin de acea beție în care extazul paradisului dorit cufundă pînă la nimicire sufletul și trupul celor care vor să uite. Numai el a știut să vadă brațe care se înalță ca pentru a ridica povara cerului și a da la o parte voalurile care îl ascund. Rămas lîngă cruce, el e singurul care a putut să străpungă întunericul complice ce năpădește de pretutindeni pentru a ascunde asasinatul, și să urmărească cu o privire cumplită cavaleri fantomatici ce se avîntă pe un drum de țară. Numai el i-a văzut pe cei care nu vor să mai știe nimic de

pămînt, forme subțiri și prelungi, parcă rugătoare întru totul către ceva mai înalt, mîini care parcă se alungesc în lumini supranaturale, trupuri descărnate care spînzură, și, de asemenea, trupuri tinere și goale pe care nu le poate smulge inocenței vieții, dar în jurul cărora dau tîrcoale luciri fosforescente venite de nu se știe unde.

La originile îndepărtate ale acestei eleganțe invincibile pe care nevoia sa de a exprima mai mult decît putea nu a izbutit niciodată să i-o răpească, îl regăseai pe grec, pe grecul din epocile uitate, pe elen. Umbra zeilor care rătăcea încă pe coastele mărilor meridionale băuse un vin tare din cupa de aur de Veneția și se lăsase tîrîtă, fără ca El Greco s-o poată consuma aici toată, către deșerturile de piatră arzătoare în care uscăciunea lucrurilor nu lasă spiritului altă cale decît cea a morții. Era ea, ea nu putea muri, supraviețuise celor douăsprezece secole de apăsare pe care degenerescența orientală o exercitase asupra imaginilor bizantine, deasupra cărora pare că se înalță o flacără palidă și prelungă, ca acele focuri rătăcitoare care dansează pe mlaștini. Ea este martorul neputinței geniului de a se desprinde de rădăcinile sale și al maiestății pe care el o capătă cînd consimte să se hrănească prin ele. El Greco, fără îndoială, postise și purtase ciliciul. Urmase, fără îndoială, procesiunile, cu tălpile goale prin pulberea de granit, cu gleznele mușcate de un lanț, purtînd o cruce grea de fontă, și ascuns sub o cagulă pentru a nu avea orgoliul umilinței sale. Petrecuse, fără îndoială, nopțile arzătoare dornice de voluptate, zvîrcolindu-se în chinurile castității voluntare, pentru a transmite dimineața forța sa exasperată chipurilor totdeauna livide năzuind spre cer, și veșmintelor negre mărturisind despre nefericirea noastră de a fi trăit. Dar ce importanță au toate acestea. A avut o fată. A iubit copiii, și femeile, și, totdeauna, întunericul arzător, și peisa-

jul nud. Întreaga sa voință de a fi superior vieții a străbătut de mii de ori în toate sensurile centrul puternic al vieții, care-și prelinge lava, cînd i-ai simțit arsura, pînă la moarte, și în întunericul veșnic, și în oasele devenite pulbere.

Dincolo de existență, cînd memoria noastră s-a stins, nu mai rămîne, fără îndoială, nimic din noi. Totuși, dacă există undeva un loc unde rătăcesc umbre, dacă există în vreo vale sinistră cadavre ce stau în picioare, spectre vii ce nu și-au pierdut încă forma, Domenico Theotocopuli e singurul care, după Dante, a pătruns aici. S-ar spune că explorează o planetă moartă; că scoboară în vulcanii stinși în care se adună cenușa, și pe care îi luminează o lună palidă, pe jumătate acoperită de nori. Dar el a văzut toate acestea. Spania are asemenea înfățișări cînd este acoperită de zăpadă, iarna, sau în zilele toride în care soarele calcinează ierburile, cînd în întreg văzduhul nu mai stăruie decît tăcerea care vibrează, o funebră povară ce apasă fără de pricină pe inimi, miraje livide, lacuri mohorîte ca de cositor care se iscă și dispar pe orizontul în flăcări.

## III. Realismul spaniol

El Greco a eliberat sufletul spaniol. După el, flacăra urcă, dreaptă și înaltă, pentru a muri aproape brusc. Nicăieri n-a existat o evoluție atît de rapidă și atît de scurtă, spirite mai alese și mai mîndre, un întuneric mai adînc înaintea avîntului brusc și după căderea neașteptată. Spania este o nălucă ce iese din umbră și intră din nou în umbră, după ce a străbătut, cu o cumplită violență, la lucirea aurului și a săbiilor, istoria și pasiunea. Doi sau trei bărbați o exprimă, în mai puțin de un secol, și ei se înalță atît de sus, încît se numără printre cei cîțiva de care omul nu se mai

poate lipsi. Constrîngerea era atît de mare, încît puține suflete au țîșnit din strînsoarea ei, dar ele au țîșnit cu puterea unor asemenea forțe zăvorîte, încît au sfărîmat toate lanțurile inteligenței și ale inimii. Don Quijote pornea pe drumurile prăfuite, singur și liber, putînd să făptuiască ceea ce visase și să cucerească Iluzia.

Cînd a venit la Madrid, Velázquez a trebuit să treacă prin Toledo. Aducea Castiliei, care, treptat, avea să-l influențeze atît de puternic, învățătura profundă a Italiei, tradusă de un bizantin pe care pusese stăpînire Spania, și spiritul Andaluziei, unde își învățase meseria. Nu de la Pacheco, care nici nu-l cunoștea, nici de la Herrera, în preajma căruia abia de avusese timpul să învețe să amestece culorile. Dar Pacheco avea tablouri frumoase și primea la el mulți artiști. Atelierul lui era socotit centrul Sevillei, regină a Spaniei și a Americii, cetate a aurului și a focului. Aici domnea Góngora, aici venise Cervantes. Pablo de Céspedes, pictor iscusit din Cordoba, adusese aici ideile maeștrilor din Roma. Puteau fi văzute aici tablouri flamande. Erau bine cunoscute tablourile lui Ribalta, un bătrîn pictor din Valencia, foarte influențat de Correggio și de pictorii din Bologna, fire aspră și puternică, din opera căruia s-a inspirat Zurbarán. De asemenea, pătrunseseră aici și cîteva opere ale lui Ribera, cel mai bun elev al său.

În orice caz, primele tablouri ale lui Velázquez, și aproape toate tablourile lui Zurbarán, poartă pecetea științei care-l definește pe Ribera și pe care, în perioada cînd studiau cu toții la Sevilla, o ilustra cu atîta probitate și Martinez Montañes prin statuile sale din lemn pictat, care se întorceau la tradiția vechii arte a sculptorilor din Spania, luînd de la drama creștină elementele naturalismului tragic a cărui necesitate o exprimă. Realismul necruțător al Spaniei a străbătut ficțiunea catolică de la un capăt la celălalt, pen-

tru a căuta îndărătul ei tot ceea ce este în viață mai aspru și mai nud. Catolicismul nu-i pentru ea, ca în Italia, un sitem politic, sau o disciplină estetică și morală, ca în Franța, el e aici o realitate îngustă pe care existența cotidiană o reproduce. Legenda sfîntă este istorie, istorie actuală. Fecioara e o femeie din popor cu un copil murdar în brațe, Sfînta Magdalena o prostituată murdară, pe care dezmățul și nenorocirea au veștejit-o. Ei au văzut cu toții cum sînt răstigniți sau arși ereticii, au respirat mirosul sîngelui animalelor pe care-l soarbe nisipul arzător. Au mers pe urmele roșii ale căruțelor urît mirositoare care scot din arenă caii morți. Sfîntul i se arată spaniolului sub chipul cerșetorului, al estropiatului, al orbului cu ochii plini de muște. Plăgile bolnavului, leșul care se usucă sau putrezește în soare, papucul rupt pe care un picior strîmb îl scîlciază, piticul, idiotul, infirmul, tot ce este mai urît și mai înspăimîntător pe pămînt, iată spectacolul din care se hrănește sufletul însetat să dea ascultare sinistrului destin. Și astăzi încă, în anumite sate, țăranii coboară de pe cruce Christosul de lemn, și flagelanții se roagă, și urlă, și cad în genunchi în jurul lui. Pe străzi sînt purtate cadavre de ceară, culcate în sicrie deschise. În capele sînt agățați Christi răstigniți acoperiți cu piele și cu păr de om. Valdés Leal, pictorul din Cordoba, a pictat sicrie sfărîmate, episcopi morți mîncați de viermi și care putrezesc în purpură, armonii sclipitoare în noaptea fetidă a unui cavou.

Pentru a avea puterea întunecată de care e nevoie spre a spune toate acestea, José Ribera a plecat de tînăr în Italia, a dus aici o viață mizerabilă, a asasinat poate, a învins, și a învățat cu îndărătnicie să urmărească jocul fibrelor musculare, tensiunea aponevrozelor, a tendoanelor ce stau gata să pocnească, a oaselor proeminente sub pielea moartă sau uscată. Pentru a pune și mai mult în evidență,

în lumina dramatică, reliefurile și spasmele imprimate membrelor slăbite, torsurilor scheletice, bărbiilor brăzdate adînc, l-a întrebat pe Caravaggio cum aruncă în umbra opacă tot ceea ce nu exprimă extazul sau deznădejdea. Asceții săi sînt plini de noroi și de praf. Își duce la împlinire opera cu cruzimea călăilor săi, cu încăpățînarea martirilor săi, cu acea sete de realitate care face și din unii, și din ceilalți frați. Nu i se pot reproșa mușchii prea impecabili, pentru că ei vor fi sfărîmați pe roată sau se prăbușesc după ce au fost sfărîmați. I se iartă fundalurile bituminoase și negre, pentru că uneori le sfîșie lăsînd să se vadă un cer puternic pe care se tirăsc nori modelați cu atenție.

Aceste degete aspre și aceste încheieturi noduroase, aceste bărbi slinoase, aceste fețe murdare, aceste zbîrcituri, acești dinți dezgoliți la rădăcină, acești ochi înlăcrimați și roșii nu exprimă altceva decît voința necruțătoare de a reda viața tragică și moartea sub înfățișarea lor cea mai nudă. Cînd privim îndelung, vedem răsărind din adîncul umbrei roșcate, ca niște fructe coapte, chipuri duioase de femei, mîngîiate de pe acum de acea condensare de chihlimbar, de argint și de perlă, care pătrunde în cărnuri o dată cu Velázquez și cu Goya, și căreia Murillo îi substituie pudra, fardul și fumul de tămîie. Poate că ar fi trebuit să trăiască departe de Școală, în Valencia sa spaniolă, unde palmierii și tufișurile de portocali revarsă o umbră mai caldă, și mai grea, și mai înmiresmată decît în alte părți. Dar, fără îndoială, atunci el nu le-ar fi dăruit pictorilor din Andaluzia și din Castilia scheletul puternic și ferm care apare din cînd în cînd spre a le susține edificiile miraculoase și șovăitoare.

Îi va influența în acest sens pe tinerii artiști din Sevilla, cu atît mai puternic cu cît ei învățaseră aproape totul de la Francisco Herrera, tot atît de aservit maeștrilor din Veneția pe cît îi era de aservit Ribera lui Cor-

reggio și pictorilor napolitani. Las Roelas, un preot din Sevilla pe care școala andaluză l-a apreciat pînă la Murillo, îi transmisese formulele exterioare. Herrera începea să deschidă ochii. Fundalurile se năsteau îndărătul pînzelor sale, acel spațiu tremurător și fin care îi caracterizează, în același timp, pe pictorii venețieni și pe pictorii spanioli ajunși la maturitate, acel spațiu de un roz argintiu peste care el putea de acum înainte să răspîndească, fără teamă de contraste prea violente și de opoziții prea nete, culorile strălucitoare pe care i le impuneau sălbăticia și înflăcărarea firii lui. După el, drumul este liber, Velázquez și, mai tîrziu, Goya pot veni. Cu Herrera se schițează ceea ce este propriu-zis spaniol, nu în caracterul formelor ținutului și al chipurilor, pe care El Greco, de la bun început, îl înțelesese, ci în însăși materia atmosferei și a legăturii misterioase și ascunse a ambianței cu petele de culoare care pun în evidență obiectele. În afară de aceasta, o hotărîre bruscă îl aruncă înainte. A asimilat din compoziția Școlii tot ceea ce le trebuie spaniolilor, impresioniști profunzi, dar inapți să distribuie logic masele și să impună formelor ierarhia intelectuală care dă o forță atît de primejdioasă artei greco-latine. A învățat de la italieni aranjamentul superficial al grupurilor și orînduirea aproximativă a discursului. Improvizația năvalnică poate porni de la aceste teme moarte și, într-un echilibru sumar, ea poate înălța pasiunea spaniolă, care va ajunge pe culmi clătinîndu-se, ca un rănit beat de orgoliu care vrea să învingă înainte de a muri. 70

Zurbarán și Velázquez, care au aceleași origini, sînt de aceeași vîrstă și exprimă această pasiune în ceasul cel mai liber, dacă nu și cel mai intens și mai intransigent, vor abandona amîndoi pretextele alegorice și idealismul ce le-a fost propovăduit. Pentru a ajunge direct la această dorință de realitate pe care ea le-o impune tuturor, de la călăul care se roagă și

de la preotul care ucide, pînă la regele care trăiește ca un prizonier și care e îngropat într-un postav aspru, vor consimți amîndoi să uite ce-au învățat. De vreme ce Roelas, Ribalta, Ribera, Montañes, Herrera au transpus istoria sau legenda pe care o povestesc în spectacolele cotidiene li se înfățișează sub aparența lor cea mai aspră, ei vor căuta în chiar aceste spectacole motivul poemelor pictate, care vor cîștiga în emoție ascunsă, în profunzime intimă sau în maiestate nudă, chiar dacă vor pierde sub raportul interesului anecdotic sau pitoresc. Ei vor renunța să urmărească viața imaginară pentru care nu sînt făcuți.

Nu se poate spune că poporul care a cucerit Oceanul și America, și care l-a visat pe Don Quijote, o mie de romane, zece mii de piese de teatru, care a smuls din coșmarul său gravurile lui Goya, a fost lipsit de imaginație. Dar facultatea sa de a inventa se dezvoltă numai în sensul vieții actuale, pe care o cercetează, sau o forțează, sau o desfigurează, fără a căuta niciodată în ea simbolurile unei forme ce trebuie organizată. El nu combină, nu generalizează, el se iluzionează în legătură cu ceea ce există. Adorația lui Goya pentru femeie se vădește în modul cum ne vorbește despre ea, nu în înfățișarea pe care ea o are și pe care el i-o lasă, adesea vulgară și uneori respingătoare. Don Quijote vede o regină în locul unei slujnice de han, o cască în locul unui lighean de bărbierit, o armată în locul unei turme. Pentru a-și exprima idealul, Cervantes nu poate decît să facă din el caricatura realului.

Cu cît se va dezvolta mai mult cultura lui Zurbarán și a lui Velázquez, cu atît ei vor pătrunde mai adînc în această probitate necruțătoare. În adîncul ei, unul va afla goliciunea stîncii și răceala virilă de care e nevoie pentru a despuia de învelișul lor mistic practicile de nimicire în care se cufundă Spania

după expansiune, celălalt armoniile revelate de spațiu cînd știi să-l contempli cu acea rîvnă de a te izola în ecourile lor pe care o are un muzician cînd ascultă larma acestei lumi. Educația, rasa, momentul fac din ei spirite înfrățite. Cel care va trăi în mînăstirile severe din deșerturile Estramadurei deschide uneori o fereastră pentru a zări în depărtare acea palpitație aeriană pe care Velázquez o lasă să plutească în jurul formelor însele, ca un murmur de culoare. Cel care trăiește la curte, zăvorît în plictiseala etichetei, îi vede pe prinți tot atît de austeri pe cît îi vede Zurbarán pe călugării săi. Dar Velázquez fuge uneori din Spania, și se întoarce aducînd cu sine orizonturi mai vaste, în jurul lui spațiul devine nemărginit, sufletul său pare a avea aripi cînd artistul se apropie de moarte, gîndirea sa dialoghează peste vremuri și popoare cu cele cîteva idei superioare pe care toate popoarele le înțeleg și care, chiar cu trecerea timpului, nu-și vor pierde niciodată din interes. Zurbarán n-a depășit frontierele morale pe care i le-a impus Spania.

El pare că ascultă de Canoane. Zidul chi- 71
liilor, mesele lor, scaunele lor de lemn, pos- 72
tavul aspru al veșmîntului călugăresc nu sînt 73
mai nude decît forța sa. În mînăstirile sale sepulcrale, lipsite de decorație, mai pure, unde meditația are loc în preajma capetelor de mort și a cărților legate în piele de om, aflăm sterilitatea Spaniei. Veșmintele cenușii sau albe cad drept ca niște lințolii. Împrejur, zidurile bolților sînt groase, lespezile reci, lumina moartă. Abia, ici și colo, un covoraș roșu, o panglică albastră însuflețesc acest pustiu. Voluptatea de a picta se dezvăluie în pîinea tare ca piatra, în rădăcinile crude mîncate în tăcere, într-o mînă, în fața pămîntie a unui cadavru, într-un giulgiu de un gri argintiu. Dar aceste fețe spectrale, aceste veșminte mate, aceste lemne fără frunze, aceste oase descărnate, aceste cruci de abanos pe care nu tre-

mură nici un reflex, aceste cărți galbene cu muchia filelor roșie, așezate în ordine precum orele care împart viața, pînă în ultima ei clipă, în exerciții mohorîte, capătă aspectul unei arhitecturi implacabile pe care credința însăși o impune plasticii, interzicîndu-i tot ceea ce nu este linie rigidă, suprafață nudă, ton opac, umbră drapată, volum precis și dur. Un călugăr care se roagă se lasă atît de greu pe genunchi, încît pare a sălta o piatră de mormînt cu capul său înălțat. Cei care împart sau iau hrana învestesc nevoia de a trăi cu o solemnitate ce se transmite feței de masă, paharelor, cuțitelor și mîncării. Cei aflați pe patul de moarte imprimă vieții care îi înconjură rigiditatea morții.

În această pictură severă totul pare gri. Parcă ar avea culoarea cenușii. Dacă griurile de granit care formează însăși materia picturii lui El Greco, dacă griurile argintii ale lui Velázquez și ale lui Herrera, dacă griurile cu reflexe de perlă ale lui Goya n-ar lăsa în amintirea noastră răsfrîngerea lor prețioasă, am crede că Zurbarán a vrut să dea, oamenilor retrași din lume pe care i-a pictat, înfățișarea unor vetre părăsite și a unor cărbuni stinși. Dar toată Spania este cenușie. Podișurile ei golașe au o înfățișare de astru mort, pe care vulcanii l-ar fi acoperit cu cenușă. Este o întindere monotonă, cu ondulații inegale și pustie, în care se bănuiește, ici și colo, după praful stîrnit, cîte o turmă de vite. Nu numai fuga norilor sau dîrele de zăpadă de pe munți revarsă peste ea un fel de pulbere de plumb aglomerată pe alocuri. Către seară, înainte de a se colora într-un roz pal aproape stins, colinele par la orizont frecate cu argint. Cînd privești orașele de pe o înălțime, vezi jur împrejur întinderea cenușie. Casele albe, bătînd într-un auriu verzui, uneori acoperite cu granit, mîngîiate de tonuri de albastru și de roz, seamănă cu o foaie de cositor mat, abia colorată pe alocuri, și din cînd în cînd întune-

cată de silueta unui chiparos negru. Sărman pămînt, înspăimîntător din apropiere, nelăsînd să se vadă decît oase descărnate, misterios din depărtare, delicat, învăluit în armonii impalpabile, unde culturile nuanțate și umbra norilor își așternu, peste uniformitatea cenușie, freamătul lor ușor.

## IV. Velázquez

Întîlnim această sălbăticie și această subtilitate la pictorii săi. Opera în ea însăși este sinistră, niciodată mascată, diformitatea chipului, și a trupului, și a sufletului este arătată fără pudoare. Ei nu aleg. Moartea, spaima, totul le folosește, și totul consimte să colaboreze cu ei. Dar, de îndată ce privești între forme, coșmarul dispare, ceva neașteptat și necunoscut se dezvăluie, o circulație de atomi aerieni, o învăluire discretă, o umbră transparentă și abia colorată care plutește în jurul lor și le transfigurează. Velázquez, după ce a trecut de cincizeci de ani, nu a mai pictat niciodată un lucru bine definit. El rătăcea în jurul obiectelor o dată cu aerul și cu apusul de soare, surprindea în umbra și în transparența fundalurilor palpitațiile colorate din care făcea centrul invizibil al tăcutei sale simfonii. Nu mai surprindea din lume decît schimburile misterioase datorită cărora formele și tonurile se întrepătrund, printr-un proces secret și continuu, al cărui mers nu este dezvăluit și nu este întrerupt de nici o ciocnire, de nici o tresărire. Spațiul e atoatestăpînitor. Pare că o undă aeriană alunecă pe suprafețe, se impregnează cu emanațiile lor vizibile, pentru a le defini și a le modela, și a lua cu ea pretutindeni ceva ce seamănă cu un parfum, cu un ecou al lor, pe care îl împrăștie pe toată întinderea înconjurătoare ca pe un praf imponderabil.

Lumea în care trăia era tristă. Un rege degenerat, infanți bolnavi, idioți, pitici, infirmi, cîțiva măscărici monstruoși îmbrăcați ca niște prinți, care aveau menirea să rîdă de ei înșiși și să-i facă să rîdă și pe cei care trăiau în afara legii vii, constrînși de etichetă, de comploturi, de minciună, legați prin spovedanie și remușcare. Dincolo de ziduri, Autodafeul, tăcerea, prăbușirea rapidă a unei puteri crîncene încă, un pămînt pe care nici un suflet n-are dreptul să crească. Dar ce importantă au toate acestea? Într-o țară, la o curte unde nimeni, și regele mai puțin decît oricine, nu putea, nu voia să se elibereze de nici una dintre servituțile impuse de forța pămîntului și de credință, el era singurul care știa să domine fatalitatea ambianței. Supusese pentru trebuințele lui peisajul grandios și lugubru care unduiește la poalele Guadarramei. Osîndit să nu picteze decît regi, bufoni, animale, pusese stăpînire pe materia argintie care invadează văzduhul azuriu din preajma podișurilor Castiliei, amestecînd-o cu fețele palide, cu costumele întunecate ale prinților, țesînd-o cu aerul și cu aburii în coamele învolburate, asociind pămîntul și cerul cu armoniile ușoare pe care un călăreț galopînd prin spațiu i le dezvăluia doar lui, în fîlfîitul eșarfelor care străbat armura sau al penelor de la pălărie. El posedă tot ce se tîrăște și freamătă pe o cîmpie acoperită cu văluri translucide de ceturile dimineții sau de praful serii. O panglică roz își aruncă pata neașteptată pe cuirasa de oțel negru, pentru că între norii aducători de furtună s-a deschis o spărtură albastră. În picăturile argintii care stropesc această cuirasă tremură strălucirea difuză a aerului. Într-un întreg tablou cenușiu — un cal cenușiu cu coama și cu coada în vînt, zdrențe de ceață cenușie plutind în aer, un cer cenușiu, o mare furtunoasă și cenușie — nu există decît o panglică roz între urechile animalului ce poartă un călăreț trufaș, îmbrăcat în roșu și în negru.

Munții, cîmpiile albastre, dîrele îndepărtate de zăpadă, unduirea cenușie sau întunecată a pămîntului presărat cu arbori de plută și cu măslini, se regăsesc în toate tonurile de gri, în toate tonurile de negru, străbătute de tonuri de albastru aproape stins și de tonuri de roz pe care omul și animalul dresat le impun peisajului sau le primesc de la el. Cînd pe cîmpie se văd flăcări și fum, ele abia de ascund freamătul argintiu al norilor, iar răsfrîngerea lor nu întunecă armoniile din primele planuri. Micii săi infanți bolnăvicioși sînt înconjurați de un asemenea lirism al culorii, lirism stăpînit, învăluit, tainic precum un mare suflet, lumina difuză și freamătul care o străbate le împresoară plictiseala cu un atît de frumos cortegiu aerian, încît ei par a purta doar umbra coroanei necruțătoare.

Plutește un spirit nostalgic, dar nu vezi nici urîțenia, nici tristețea, nici sensul funebru și crud al acestei copilării zdrobite. Fie că Velázquez își urma stăpînii la vînătoare, fie că se întorcea împreună cu ei în alcazarul sumbru, el rămînea prietenul tăcut al rasei în agonie, pe care numai o inteligență cu desăvîrșire liberă putea s-o izbăvească pentru noi de indiferență și de moarte. Numai el știa, cînd străbătea coridoarele cenușii, să păstreze în amintire imaginea unei apariții melancolice și subtile, armonie rătăcitoare împrumutînd luminii strălucirea fugară pe care aceasta o plimbă pe lucrurile ce se lasă sărutate de ea. Doar pentru el micile infante nu erau niște făpturi stinse, chipuri verzi și posace, martire claustrate în rochii de gală, care le striveau pieptul, le împiedicau să se joace, să sară, să alerge, să ducă viața zburdalnică a fetițelor. Le iubea. El însuși avusese două fete, dintre care una murise de mică. Urmărea pe chipurile lor palide toate reflexele lumii vrednice de milă care amesteca în sîngele decolorat, în buzele umede, în ochii uimiți, lumina de argint orbită de perdelele roșii, de corsa-

jele gri și roz, pe care uneori doar o panglică roșie sau neagră punea o pată mai închisă de culoare, ca o corolă strălucitoare într-un lan de grîu tînăr. Părul blond, trandafirii care împodobeau costumul încununau capetele gingașe cu o aureolă imprecisă care înapoia aerului chihlimbariu ceva din viața ce lîncezea, toropită și fermecătoare, sub fruntea lor. O batistă transparentă, întinsă ca aripa unui fluture, lăsa să se vadă sub ea tonuri mai pale de negru, tonuri mai atenuate de roz, tonuri îndepărtate de albastru. Pe o rochie roz, vărgată cu lame de argint, înviorată de pete mov, surprindea cu emoție un trandafir roșu între degete de copil. Oboseala acestor mîini așezate pe spătarul scaunelor sau malacoful fustelor trezeau în el o înflăcărare atît de duioasă, încît acumula peste ele, și fără a o mărturisi vreodată, toate dezmierdările profunde pe care lumea aerului le rezervă lucrurilor ce se scaldă în ea. Sub tot acest argint care tremură, acest roșu și acest roz șovăielnice par un covor de flori umed de rouă, la ceasul cînd zorile se oglindesc în promoroaca verii.

Velázquez este pictorul serilor, al întinderii și al tăcerii. Chiar atunci cînd pictează în plină lumină, chiar și atunci cînd pictează într-o încăpere închisă, ori cînd războiul sau vînătoarea vuiesc în jurul lui. Fiindcă nu ieșeau deloc în acele ceasuri ale zilei cînd aerul este fierbinte, cînd soarele stinge totul, pictorii spanioli îndrăgeau serile. Educația ochiului lor se făcea în amurg, și în amurg capătă întreaga ei valoare semnificația Spaniei colorate. Cînd n-ai văzut noaptea coborînd peste podișurile în culori tot mai stinse ale Castiliei sau ale Estramadurei, peste cîmpia roșie și cenușie a provinciei Mancha, nu cunoști tonalitatea surdă, emoționantă și discretă pe care o capătă mantiile și pălăriile negre, profilate pe zidurile albe al căror argintiu cu reflexe de perlă pare să le stingă strălucirea. Aerul capătă o nuanță portocalie care dă culorilor

o intensitate profundă. Praful ce se înalță, și pe care îl străbat orizontal ultimele raze de soare, învăluie ființele într-un abur chihlimbariu care le șterge pe jumătate și le estompează în spațiu, preschimbîndu-le în pete întunecate și tremurătoare. Îmbrăcate mai ales în negru, ele seamănă cu niște fantome.

Cu cît se apropia mai mult de sfîrșitul vieții, cu atît Velázquez căuta mai mult aceste armonii crepusculare pentru a le transpune în pictura secretă care exprima mîndria și discreția inimii lui. El renunța total la lumina puternică, năzuia să-și însușească semi-obscuritatea încăperilor unde trecerile sînt mai subtile și mai intime, unde misterul sporește o dată cu răsfrîngerea într-o oglindă a unei raze de lumină venită din afară, a unui chip de fată fraged ca un fruct palid, ce pare că absoarbe în lumina sa vagă și mată întreaga penumbră risipită. Roșu în părul blond, argintiu în părul negru, nenumărate tonuri de verde, de negru, de roz, de gri împrăștiate ca o ploaie de petale căzute acolo unde armonia vrea ca ele să cadă, și umbra argintie se însuflețește, pare o nălucă în adîncul unei mari oglinzi invizibile pe care o seară senină o invadează foarte lent. Vedenii par a se strecura pretutindeni, o legănare imperceptibilă te duce cu gîndul la o melodie, și cînd vedenia a dispărut, continuăm a căuta în inimile noastre frumoasele umbre fugare. Sînt surori ce s-au risipit în aer, pe care le văzusem înainte de a le vedea și pe care le vom revedea fără să căutăm a le revedea.

De fapt, sîntem în același spațiu. Aceste forme sînt reflexul pe care natura îl capătă într-un spirit ascultător, care o acceptă pînă și în aparențele ei cele mai stricte, nu o modifică niciodată pentru a ne face să o simțim și mai bine, dar care o epurează în mod imperceptibil în fiecare dintre detaliile ce i-o dezvăluie, iar cînd ne-o restituie în ansamblul ei, face din ea un lucru ceva mai nuan-

țat, mai aerian, mai discret, mai prețios, ceea ce îi dă acest aspect exact și supranatural. Misterul este aproape înspăimîntător. Nici unul dintre noi nu știe să vadă în lume expansiunea progresivă a umbrei și a luminii, trecerea secretă care face ca o formă să prelungească o alta fără ca ochii noștri să fie răniți, circulația continuă a unei atmosfere ale cărei straturi nuanțează tot mai pierdut, din toate părțile, și așază la locul lor obiectele. El vede aceste lucruri insensibile și le exprimă fără să ne spună că tocmai asta vrea să ne arate. Călătorește înlăuntrul forțelor fluide, și pentru un altul inapreciabile, care definesc universul. Ceea ce noi numim linie — un simbol îngăduindu-ne să fixăm în spațiu volumele care nu se opresc în nici un punct precis al spațiului; ceea ce noi numim pată de culoare — iluzia superficială a unui ochi incapabil să surprindă fuga contururilor; ceea ce noi numim formă — o abstracție care nu ține seama nici de aer, nici de lumină, nici de spiritul viu care însuflețește materia — sînt noțiuni de care Velázquez se poate lipsi. El dispune elementele colorate ale întinderii conform ordinii de suprafață și de profunzime pe care i-o dictează aceste elemente asimilate, cu o putere liniștită de a echilibra senzația prin bun gust și prin măsură, și cînd și-a îndeplinit rolul, asistăm la miracolul unei opere admirabile, în care artistul nu pare să fi intervenit.

Acest sentiment al *valorii*, această putere constantă și care pare facilă, de a proporționa cu exactitate imaginea în raport cu o judecată obiectivă este poate semnul inteligenței celei mai libere, celei mai senine, celei mai stăpîne pe ea însăși din cîte au existat în pictură. Înălțată atît de sus, virtuozitatea este un sacrificiu eroic. Nu se poate spune că Velázquez nu se dezvăluie niciodată. Orgoliul castilian, tristețea andaluză, fatalismul oriental, nepăsarea arabă, toate se afirmă sau se ghicesc în aceste

înalte efigii severe care au fost pictate între moartea lui Cervantes și moartea lui Calderon. Dar valoarea psihologică nu copleșește niciodată valoarea plastică. Ea abia de se arată, se învăluie și se ascunde aproape sub un joc precis și nuanțat de armonii incomparabile. El nu ne silește să vedem, în *Lăncile* sau *Predarea orașului Breda,* curtoazia cordială a învingătorului, nobila umilință a celui învins, spiritul care transformă războiul și, în ciuda cîmpiei incendiate, a armelor înălțate, a cuiraselor, îl ridică deasupra crimei și a urii prin simplul fapt că răzbate pentru o clipă o nobilă și mîndră viziune. El încredințează, fără să ne-o spună, apei tremurătoare a unei oglinzi imaginile pudoarei sau ale puterii bîntuite de plictis. Nu ne silește să constatăm contrastul melancolic dintre infanții firavi sau reginele decolorate și animalul care-i poartă, al cărui sînge se străvede în nări, în picioare, în crupă, și a cărui coamă filfîie în focul galopului și în ceața de sudoare. Nu insistă asupra ironiei spectacolului, cînd vede înaintînd un pitic abject îmbrăcat ca un prinț și ținînd de zgardă un cîine fioros, înalt cît el, mîrîind înspăimîntător, cu labele tari, negru, puternic precum viața ce nu cunoaște decît propria-i forță. Aproape nu surîde cînd scrie numele lui Don Juan de Austria în josul portretului unui bufon cu trup diform care rînjește, numele lui Menippus sau al lui Esop în josul portretului unui cerșetor. Cînd pictează un idiot, nu ne spune dacă suferă, îi leagănă doar capul și umerii pe melodia îngăimată a cîntecelor. Cînd se află în fața lui regele, îmbrăcat în negru, cu fața prelungă și tristă, nu ne spune că de fapt îi conferă propria-i maiestate. O distincție atît de regală încît nu se ostenește niciodată să încerce să se impună, o măreție detașată de ea însăși și conștientă că numai ea se cunoaște pe sine, înalță pînă la inima lui acea lume care moare treptat.

Această noblețe rezervată este ultima ei victorie, și suprema ei afirmare este și cea mai puțin mărturisită dintre toate și cea mai greu de pătruns. Doar cîteva momente mai senine îi jalonau viața de prizonier. Mai întîi popasul la Madrid al lui Rubens, aflat în plin apogeu, cu care Velázquez, care nu avea pe atunci treizeci de ani, s-a împrietenit, și care l-a sfătuit să se ducă să-i întrebe pe maeștrii de la Roma și de la Veneția în ce fel îți poți disciplina propria-ți generozitate. Apoi, cele două călătorii în Italia, pe care le-a prelungit cît a putut de mult, și din care a adus, împreună cu prietenia lui Ribera, și a lui Poussin, ceea ce numai un spirit superior poate descoperi acolo, instrumentul libertății sale. În restul timpului a trăit ca un servitor, covîrșit de slujbele neroade, rău plătit, îmbrăcat cu haine vechi părăsite de alții, pictînd doar întîmplător, cînd i se cerea un portret, un subiect decorativ, religios sau istoric. Fiecare progres era pentru el nu numai o cucerire asupra lui însuși, ci și asupra inerțiilor indiferente sau asupra forțelor obscure care îl înconjurau. Smulgea fiecare operă unei meditații solitare și aproape forțate, azvîrlit în adîncul lui însuși de imposibilitatea de a găsi un spirit complice cu al său și de a-și mărturisi sufletul adevărat altfel decît prin operele comandate în care își exprima nostalgia și tăcerea îndărătul unui văl aproape impenetrabil. N-a bănuit decît destul de tîrziu, în ceasul în care umbra zilelor i se alungea în cale, toată tainica putere cu care era în stare să aducă din adîncurile pasiunii sale la suprafața vieții imaginea iluziilor sale necunoscute. Iar izolarea și constrîngerea sporind o dată cu anii, semeața sa înțelegere sporea în aceeași măsură, ca și cum artistul ar fi simțit că ea nu va avea timp înainte de moarte să se reculeagă cu totul.

## V. Epigonii lui Velázquez

Totuși, cufundată în această supremă reculegere, Spania, înainte de a adormi, își înalță, într-un ultim efort orgolios, marea ei figură izolată. *Lăncile,* portretele regilor sînt un rămas bun adresat vîrstei eroice. Acum cînd Spania este pretutindeni învinsă, pictorii grandilocvenți de tablouri istorice și fabricanții de portrete eroice se vor înmulți. Înaintea lui Velázquez un singur om, pentru că acest om era un pictor, Mayno, știuse să subordoneze anecdota reprezentată poemului plastic pe care contemplarea formelor și sensul armoniilor fugitive ale spațiului spaniol îl impun celor care nu afirmă și nici nu demonstrează înainte de a fi privit. După Velázquez, un singur om, pentru că acest om era un pictor, Carreño de Miranda, a mai avut puterea de a-i opri în 85
căderea lor pe prinții răsfățați, pe infantele posomorîte, pe monștrii de lux, pentru a continua acea poveste care nu se împlinește fără profeți și fără creatori. Maxilare proeminente, ochi stinși, buze căzute, veșminte monahale în care se refugiază voințele înfrînte și umbrele măreției, pitice răutăcioase înăbușite de grăsime, cranii diforme, fețe exprimînd crima și înspăimîntătoarea inocență — după toate acestea n-a mai urmat nimic. Goya nu va veni decît după un secol, ca un fel de miracol. Ceilalți urmași ai lui Velázquez, ginerele său, Del Mazo, frații Rizi, Claudio Coello sînt buni și onești practicieni cu firea vulgară, meșteri greoi sau grosolani, sau prea abili. Murillo nu e un mare pictor pentru că e un spirit inferior.

El justifică hotărîrea pe care au luat-o Velázquez de a părăsi Sevilla și Zurbarán de a se întoarce în Estramadura. Atmosfera bigotă și molatecă a orașului andaluz îmbogățit tocea nervii, transforma în femei senzuale pînă și făpturile cele mai virile. Herrera este încă prea sălbatec pentru a-i cădea pradă, dar Mon-

tañes nu-i decît o energie găunoasă. Alonso
86 Cano, elevul lui, și tovarășul de atelier al lui Velázquez și Zurbarán, este un pictor emfatic, un sculptor vlăguit și blajin, stăpînit de dorința morbidă de a înălța efigii de asceți împodobiți cu flăcări pale și culori dulcege. Străzile miros a tămîie și a pudră de orez, a floare de lămîi, a sămînță omenească. Iezuitul se simte aici în largul său, el stăpînește inima
87 prin toate simțurile. Murillo îl îneacă pe Ribera în pictura lui grețoasă. Infirmii și fecioarele sale sînt niște profesioniști. Cerșetorul se caută întotdeauna de păduchi, iar mama lui Dumnezeu are întotdeauna ochii înălțați spre cer și mîinile încrucișate pe piept. El își prostituează talentul de pictor. Exprimă, fără îndoială, cucernicia suspectă a orașului, în care sînt plimbați, în zilele de sărbătoare religioasă, idoli îmbrăcați și acoperiți cu bijuterii false. Dar i se supune într-un chip laș. Senzualitatea lui nu se trezește decît în mijlocul parfumurilor prea grele și al semiobscurității. Strică
88 tot ce-l înconjură. Valdés Leal, obsedat de Cordoba, orașul fierbinte în care Guadalquivirul își tîrăște pe nisip și pe stînci cele cîteva firicele de apă stătută, uită, pentru a-l asculta, sumbra strălucire a viziunilor sale. Căci e insinuant, cucernic, dulceag. Tablourile sale sînt pline de umbre suspecte și de lumini contrafăcute. A rătăcit la ceasul cel mai potrivit prin amurgurile sfinte ale orașului, cînd fațadele trandafirii și galbene se ghicesc prin fumul lumînărilor și al cădelnițelor. A văzut adesea nava catedralei scăldată în lumina roșcată a lumînărilor, perechile sărutîndu-se pe buze în umbra stîlpilor, în clipa în care este înălțată ostia. Sîngele taurilor a fumegat spre nările lui, amestecat cu mirosul de piper și de ulei al șuvițelor de păr negru împletite cu garoafe. Dar n-a simțit bucuria tragică și tristețea ritmurilor monotone ale dansului voluptuos, pe care bătaia mîinilor și ghitara le scandează la nesfîrșit. N-a auzit, în adîncul lui, în

vreme ce trece un Christos răstignit și mînjit cu sînge, cîntecul unei fete, plînsul cu suspine, îngînat, nesfîrșt, plictisitor, fierbinte, trist precum deșertul.

N-a înțeles Spania cea ascunsă, cea pe care o exprimă misticii prin întuneric și aur în nava bisericilor, lucirile livide care se tîrăsc pe pînzele lui El Greco, luminînd spectre, sau nimic, ca și cum ar sugera o cumplită absență, cea a nebunului sublim alergînd pe străzi pentru a-l apăra pe cel slab care îl lovește, cea pe care o va regăsi Goya pentru a-i dărui expresia sa cea mai frenetică, cea pe care Velázquez o transpunea în mod radical — fără subiect, s-ar putea spune — în armoniile sale ermetice, cea care uneori apasă ca un capac de plumb peste pînzele lui Zurbarán, în care irizații de perlă sclipesc printre culorile întunecate. Iar adevărata Spanie este tocmai aceasta — singura —, cucerire a unui suflet ce va năzui mereu către pustietate, supunere, contemplare necruțătoare a obiectului și a destinului.

# MONARHIA FRANCEZĂ ȘI DOGMA ESTETICĂ

## 1. Franța la Roma

Regele cavaler, protejatul prelaților care iau cu asalt fortărețele și comandă escadroanele, nu și-a avut pictorul său. Van Dyck, flamand de altfel, și în fond servil și nevolnic, locuia în Anglia, unde își legase soarta de cea a celuilalt rege gentilom care a trăit rău și a murit bine. Pe de altă parte, Maria de Medici i se adresa lui Rubens pentru a-i decora palatul italian pe care tocmai și-l construise la Paris. Italia plastică, Spania literară pătrundeau pretutindeni, spiritul francez trecea printr-una din acele crize atît de frecvente și atît de scurte în istoria sa, cînd le cere popoarelor care îl înconjură arme pentru a le ascuți, a le lustrui, a le curăța, a le adapta mîinii sale. Se odihnea făcînd război, și facultățile sale artistice se dezvoltau prin acțiune — mînie veselă, eleganță soldățească, bătălii curtenitoare ca niște turniruri, tranșee în care se auzea cîntec de vioară, dueluri pe viață și pe moarte care erau doar jocuri.

Singurul om al acestei epoci, care i-a înțeles forța arzătoare și grația seacă, rămînea în afara scenei și detesta piesa pe care religia
90 și politica le-o impunea actorilor săi. Jacques
91 Callot, care vede cum sărăcimea este jefuită,

trasă pe roată, arsă de vie, spînzurată de co- 92
paci, o deplînge, se indignează, tună și fulgeră împotriva timpurilor nenorocite. Jacques Callot blestemă războiul, dar îl iubește pe soldat. Mercenari slabi, cu haine ponosite, sulițași cu cizmele căzute, cu pălăriile așezate semeț dar, cu pana jumulită — s-ar spune că gravează arama cu vîrful unei spade. Soldatul, soldatul înainte de a-și fi îmbrăcat uniforma, care își încinge cu o eșarfă aurie pîntecul supt, căpitanul calic din care nu se văd, cînd înaintează, decît pintenii de cocoș și chipul de vultur, sînt frații estropiatului și ai cerșetorului, împreună cu care a cutreierat străzile, ai comedianților ambulanți pe care i-a auzit repetînd în hambare rolul lui Scaramouche, al lui Fracasse și al lui Arlequin. A mîncat împreună cu ei supă pe o tobă veche. A fiert ierburi în căldarea vrăjitoarelor din secolul al XVI-lea, i-au vărsat în pahar vinul lor acru. L-a întovărășit pe Hieronymus Bosch și pe Bruegel printre schelete rînjitoare, printre monștri bizari, printre personaje bătute de toate furtunile. A găsit-o pe Rosinanta cavalerului Don Quijote înhămată la căruța sărmanilor țigani. I-a urmat pe mușchetari de la Hôtel de Troisville la Hôtel de Rambouillet. Acest lup hămesit este un om mîndru. Dacă n-ar fi fost el, ar fi existat un gol în acest secol, în ciuda lui Cyrano, a lui Théophile și a lui Scarron. Abia de i-am cunoaște decorul. N-am înțelege setea de a trăi care s-a afirmat între severitatea lui Malherbe și securea lui Richelieu. Pictorii oficiali nu și-au cunoscut deloc epoca. Simon Vouet e un făuritor de fraze goale. Iscusitul gravor Abraham Bosse e un Boileau care ar încerca să-l corecteze pe Molière și să-l îmblînzească pe Tabarin. Jean Boullongne, pe care gusturile sale dezmățate l-ar putea apropia de mulțime, se crede obligat să locuiască la Roma și să-și folosească verva maimuțărindu-l pe Caravaggio. Italia nu ni-i va restitui

pe artiștii noștri decît după ce îi va fi abătut din drumul lor firesc.

De fapt, ei se duc cu toții într-acolo, și oricum, pe jos, alăturîndu-se unor bande întîlnite în cale dacă nu pot altfel. Callot însuși se duce în Italia încă de copil, împreună cu niște țigani, și rămîne acolo doisprezece ani. Celălalt pictor originar din Lorraine, Claude Gellée, intră într-o trupă de păpușari pentru a putea face această călătorie, și o dată ajuns în Italia se angajează ca servitor. Parrocel nu ajunge acolo decît după ce a fost luat prizonier de corsari. Courtois pleacă din Burgundia la cincisprezece ani pentru a se duce la Roma, unde va trăi, își va picta bătăliile romantice și va muri. Cei doi frați Mignard vor locui aici multă vreme, Nicolas o treime din viața lui. Sébastien Bourdon își atrage aici dușmănia lui Claude, imitîndu-i tablourile. Noël Coypel, care va conduce aici Academia, îl aduce în Italia pe fiul său Antoine, la unsprezece ani. Duquesnoy din Bruxelles, Pierre Puget din Marsilia, Girardon, frații Coustou, toți sculptorii secolului, vor cere sfaturi umbrei lui Michelangelo și lecții cavalerului Bernini. Le Brun nu se întoarce din Italia decît după ce a solicitat timp de mai mulți ani dominația generoasă a lui Poussin, care va rămîne întreaga-i viață într-o căsuță din Pincio și va reprezenta, împreună cu Claude, sufletul profund al Franței în exil sub propriul ei cer — René Descartes locuind în Olanda sau în Suedia și Corneille silit fiind să se împopoțoneze cu o capă spaniolă pentru a-și impune pasiunea.

Cum centralizarea monarhică o izgonise din păduri și de pe malul rîurilor, cum uitase, o dată cu apusul virtaliului, delicatețea profundă și lumina difuză a cerului ei, iar o dată cu declinul progresiv al breslelor ei de artiști, corespondența misterioasă care unește imaginea sculptată cu dorința arzătoare de a trăi, Franța părea că i-a trimis pe doi dintre cei mai buni pictori ai ei pentru a învăța din nou,

în Italia, sensul luminii și al volumului prin care forma lumii și spațiul ne modelează voința. Ei nu aveau mare lucru în comun, cel puțin în mod vizibil, nici originea, nici caracterul, nici cultura. Poussin este normand, Claude este din Lorraine. Unul e un mare iubitor de cărți, celălalt abia știe să scrie și abia își scrie numele. Unul posedă un spirit ferm, meditativ, doctrinar întrucîtva, înclinat către generalizări intelectuale și către abstracțiile plastice, urmărind în univers planul invizibil care se desfășoară în capul lui, totdeauna stăpîn pe viziunea sa, avînd o față cu trăsături regulate, gravă și puternică, modelată ca un monument. Celălalt, cu o față cu trăsături șterse, scofîlcită, stîngaci și greoi, ducîndu-se să surprindă răsăritul și apusul soarelui cu regularitatea unui animal ce merge să se adape, susținut deasupra unei munci ucigașe și a unei concepții confuze de o continuă exaltare lirică, capabilă să-l facă să treacă fără efort aparent pragul armoniilor superioare în care intuiția și inteligența comunică strîns... Dar amîndoi îndrăgostiți de ritm și de măsură, aparținînd unui timp în care nevoia de metodă și de stil reacționa pretutindeni împotriva fermenților politici și intelectuali care smulseseră secolul al XVI-lea organismului medieval, și hotărîți să caute în Italia disciplina către care maeștrii ei, eliberați cei dintîi de vechile servituți, năzuiau în mod irezistibil, în vălmășagul căutărilor izolate și al antagonismelor pasionale.

Ei erau cei care aveau să culeagă învățătura tainică a Romei, atît de primejdioasă pentru cei cu voința sau cu inteligența slabă. Italia, vlăguită de efort, împărțită în douăzeci de fragmente ostile, nu mai căuta aici decît o sclavie consimțită, nevolnică și fără nici o revanșă intimă. Spania, secătuită de orgoliu, refuza să se transforme. Anglia își organiza clasa de comercianți și religia practică menită să o îmbogățească. Germania, devastată, ciopîrțită, pustiită de un război crîncen, nu mai simțea

și nu mai înțelegea nimic. Franța, care se îndrepta cu repeziciune către unitatea politică, încercînd să înlocuiască astfel unitatea sufletească pierdută, era singura țară din Europa care putea să profite de intelectualismul oferit de către italieni și să oprească în loc lumea pe cale de a se reînnoi, dîndu-i o iluzie de un ceas. Cînd ai urmărit, în studiile minuțioase ale lui Claude și ale lui Poussin, voința lor de a reduce arborele și apa, și trupul, și arhitectura, la aceeași profundă lege de înrudire structurală, pe care unul o ghicește și pe care celălalt o descoperă într-un univers întrebat cu stăruință la fiecare ceas al zilei, auzi înălțîndu-se în tine ecoul regulat și puternic al alexandrinului lui Corneille, presentimentul sistemului geometric pe care îl va formula Descartes, întrevezi umbra zdrobitoare a edificiului estetic și administrativ pe care Colbert și Ludovic al XIV-lea îl vor construi de sus în jos.

Numai că acest edificiu este în devenire, el nu-i include încă. Mai mult chiar decît în
94 desenele lui Poussin, care figurează printre
95 cele mai frumoase din lume, dar în care forța
96 spontană a emoției, a vervei, a vieții nu disi-
97 mulează niciodată căutările sculpturale, vedem
98 aceasta în desenele lui Claude, linii de foc, pete arzătoare, stîngace și puternice, viziuni înfățișînd peisajul întîlnit în drum, halucinantă apariție, umedă de prospețime, plesnind de sevă, scăldată în aer, în umbre și în lumină, azvîrlite o dată cu cerneala neagră pe foaia de hîrtie albă. Rădăcinile lor sînt împlîntate în țărîna cea mai bogată și cea mai hrănitoare a gliei lor. Ei fac parte dintr-o forță care crește, și nu dintr-o forță care moare pentru că a vrut să fie fixată. Căutarea pătimașă a unui nou echilibru le dă o noblețe și o înflăcărare care menține opera vie și o fac să-și depășească cadrul, exaltînd voința și luminînd inima. În centrul virtuozității putrede a italienilor, ei își păstrează calmul, se întorc la mari-

le opere, rămîn credincioși misiunii pe care le-a încredințat-o Franța. E vorba de a stabili scheletul unei lumi unde spiritul francez care continuă va introduce cu o admirabilă ușurință, în evoluția sa încetinită, vechile ritmuri meridionale reînnoite de către Italia și își va juca rolul etern de conciliator și de arbitru între oamenii din Nord și oamenii din Sud. E vorba de a da întregii Europe ceva care va înlocui în corpul elitelor coloana vertebrală sfărîmată a evului mediu mort. E vorba de a impune aventurii umane, ieșită din vechile-i făgașuri, ordinea armonioasă care-i va îngădui timp de un secol să creadă că a aflat altele noi și să pregătească, în orice caz, descoperirea lor. Zorii și sfîrșitul zilei, tot ceea ce dă universului intensitate sentimentală luminează, în inima unui peisaj antic, o omenire hotărîtă să surprindă, în șuvoiul lucrurilor, aparențele magnifice care-i țin trează speranța.

Lirism al lui Claude Lorrain, tu nu-ți cu- 99
noșteai rolul! Tu nu știai ce reprezintă pentru noi catargele tale nenumărate, flamurile tale, pînzele tale de corăbii pe cerul învăpăiat. Nu bănuiai ce sens capătă, pentru oamenii ajunși la extrema limită a anarhiei intelectuale, raza ta rectilinie care se tîrăște pînă în primele planuri pe mare și aprinde o flacără scurtă pe creasta valurilor grăbite, aducînd oamenilor imensa greutate a apei, vîntul sărat, orizontul purpuriu și prăfuit, în care cealaltă față a pămîntului se cufundă treptat. Nu știai nimic din toate acestea, simțeai numai — cînd ochiul tău mereu înălțat către linia circulară a desertului roman fixa un punct central roșu și auriu în ceață, din care se răspîndea un praf luminos ce se cernea din ce în ce mai fin în toate sensurile — coline de piatră, un îndoit șir de palate, de biserici, de ruine, dînd visului tău avîntat o formă regulată, în care el afla poate mai multă putere de convingere și forță de a entuziasma. E mereu asemeni lui

însuși, iar emoția sporește cu atît mai mult, devenind tot mai mare din operă în operă, cînd vede atîta inocență și atîta necurmată aspirație către strălucirea zilei, atît de hotărîte să nu părăsească niciodată aceste alei fără de cusur, care duc către armonie, fără a mărturisi viața nefericită, îndoiala, lupta și suferința pe care totuși o străbat. Mereu stindarde pe vîrful turnurilor, pădurea de catarge, flamurile și spuma mării luminată, întinderea clipocitoare pierzîndu-se în aburul de culoarea aurului și a purpurei, și soarele, în fund, care domină simfonia ce crește sau moare, o dată cu răsăritul sau cu apusul lui. Claude îl lasă pe Filippo Lauri să populeze această lume de slavă, să împodobească cu mulțimi peristilurile și scările templelor, el nici măcar nu le zărește în valul de lumină solară care îneacă totul într-o ceață aeriană translucidă, al cărui centru de jăratec se confundă cu însuși centrul ființei sale. Claude sălășluiește în soare, el se avîntă o dată cu razele lui, nu-și ia niciodată ochii, din clipa în care el începe să apună, de la coline, de la vîrful nemișcat al copacilor, de la capitelurile sfărîmate, pe care le inundă cu aur sumbru în clipa cînd moare. Acest biet țăran se află în inima unei ore impresionante, ale cărei bătăi nu le aude. Astrul apune, umbra încă învăpăiată se întinde peste tinerețea clocotitoare a societății occidentale, dar ea scaldă în aur o semeață și regulată feerie de edificii și de colonade, o lume de piatră și de marmură țîșnind din malurile acoperite cu lespezi, unde corabia spiritului, care se crede în sfîrșit și pentru totdeauna stăpîn pe el însuși, acostează cu măreție, neagră pe cerul în flăcări.

## II. Nicolas Poussin

În opera lui Nicolas Poussin toate acestea sînt exprimate cu mult mai multă forță. El știe unde merge, uneori prea bine chiar, ex-

pune și demonstrează cu o elocință în care 103
compatriotul său Corneille ar fi putut recu- 104
noaște propria-i forță de a făuri maxime și de a închide într-un ritm uniform și viguros tot ceea ce este imprecis și trecător în viață, pentru a-i impune forma voinței. Unitatea eroică și lirică este singurul punct de plecare, totul se grupează și se ordonează în jurul ei. Unitatea plastică nu este decît rezultatul unei munci intelectuale de eliminare conștientă și de construcție idealistă, în care forma și gestul, tonul local, tonalitatea generală și repartizarea volumului și a arabescului răspund apelului central al rațiunii. Numai că, atunci cînd ai privit vreme îndelungată studiile sale directe, formele sculptînd neantul ca niște basoreliefuri săpate de lumină și de umbră, cînd știi că atunci cînd se întorcea din excursiile sale la țară, unde apeductele în ruină, edificiile circulare, pinii parasol, linia colinelor pure impun inteligenței contururi nete și formule decisive, „aducea în batistă pietricele, mușchi, flori și alte asemenea lucruri pe care voia să le picteze întocmai după natură", nu poți decît să asculți, ca și el, de această chemare atotputernică. „N-am trecut nimic cu vederea", le spunea prietenilor săi. Caracterul este tot atît de nobil cît și facultatea de a înțelege, a cărei progresiune este opera unei dorințe universale, mereu gata să-și spiritualizeze cuceririle. Ciorchinii, fructele coapte, pîinea, grîul, roșeața aurie a toamnei, sau apa limpede a verii, sau frunzișul primăvăratec, care sclipește ca argintul și freamătă în bătaia vîntului, sînt centrul senzual al simfoniilor sale abstracte, al căror colorit grav corespunde unei preocupări de unitate voluntară ce dă cu atît mai multă strălucire acestui trup de femeie culcat, acestei lire de aur lucind pe un piept de culoare închisă, acestui obiect de aramă ce arde în lumina zorilor, acestei frunze de laur care lucește precum un bronz verde. Așa cum Homer compara trupul unei fete ti-

nere cu un trunchi de copac, el regăsea forma coloanelor în torsul feminin. Pătrunderea constantă și fidelă a lumii îl umplea de armonii morale ordonate ca un templu, și arborele, și sînii rotunzi, și muchia unui monument sau a unei stînci profilată pe cer intrau în ritmul dansurilor, pentru a-și uni curba cu rezonanțele muzicale și a le purifica împreună prin trecerea lor în spirit.

Fie că-și plimba visarea lucidă prin peisajul furtunos al bacantelor, sub norii cenușii și negri, și sub azurul adînc, și sub frunzișul des, fie că se apleca peste ape, pentru a surprinde, în întunericul lor încremenit, silueta argintie a zeilor, niciodată mitul antic și înflăcărarea italiană nu uitau să facă apel la măsura și la precizia franceză pentru a exprima noblețea sentimentului său calm. Etajarea regulată a caselor pe coline, vîrful drept al colonadelor, uriașele turnuri rotunde încununînd înălțimile, totul îl îndemna să regăsească în orînduirea copacilor, în masa unduirilor terestre, și pînă și în forma cercului acoperit cu nori groși, acel sens arhitectural al lumii care le este particular artiștilor din rasa lui, și pe care ei îl traduc, de la biserica în stil romanic și de la catedrala gotică la grădinile lui Le Nôtre, la castelele lui Mansart, la muzica lui Rameau, la palatele lui Gabriel și la poemele lui Vigny, cu același lirism stăpînit și cu aceeași rațiune fermă. Totul converge, li se supune. Atitudinea și forma omenească consimt la ideea că există în elementele naturii o subordonare riguroasă care unește mișcarea aștrilor cu succesiunea anotimpurilor și cu bătaia inimilor. Regăsim acest consimțămînt în gestul unui braț care culege un fruct de pe ram, care varsă vin într-o cupă, care sprijină o povară pe capul înălțat drept, seceră grîul, mînă un cal la arat, aruncă o undiță în apă întorcîndu-se pe jumătate pentru a asculta un cîntec, încordează un arc, scutură tirsul, așază pe frunte o cunună de frunze de stejar. Fie-

care funcție împrumută o puritate emoționantă de la această supunere mîndră în fața voinței superioare care ierarhizează natura pentru a face să țîșnească din ea inteligența socotită drept cea mai înaltă funcție a sa. Cai galopînd, un bou care înalță fruntea, o turmă tăcută sub lună, ugerul umflat al unei capre de care se agață un copil gol, un bot de cal ridicat deasupra apei, sînt evenimente care răsună pînă la extremitatea undelor de tainică armonie pe care, contemplarea universului le trezește înlăuntrul nostru. Copacul cu trunchi negru care se înalță pur ca o coloană de templu este un imn de recunoștință adus ordinii minunate a lumii. Vocea uriașă a zeilor murmură în el o dată cu vîntul, cu aripile albinelor, iar lucirea zilei pe scoarța argintie, pe marginea frunzelor tremurătoare, este o privire semeață a astrului rege. Pămîntul, văzduhul, iubirea, jocul bărbatului și al femeii, supunerea sfîntă a animalelor, totul e sublim și totul e inocent. Totul se purifică și se înnobilează cînd consimțim la el, spre a-i impune contactul cu ceea ce purtăm în noi mai înalt, mai nobil, mai capabil de a admira.

Acest mare om, ca și toți cei din secolul său, nu ni se dezvăluie decît treptat. La prima vedere e posomorît, de o tonalitate severă. Sufletul profund apare dintr-o dată, cînd renunți aproape să-l mai înțelegi, sufletul idilic, iubitor și senzual al unei făpturi hotărîte să primească poezia și imoralitatea lumii, cu condiția de a rămîne stăpîn, spre a putea deschide drumuri sigure și înălța vîrfuri accesibile. Dacă nu-l iubești, după ce l-ai înțeles, înseamnă că nu ai simțit renăscînd în adîncul inimii tale purificate iluzia cîntăreților îndepărtaților noștri zori, a căror dorință zărea femei goale trecînd pe sub ramuri, năluci minunate tremurînd în ape, cînd muncile și jocurile ritmate de drumul aștrilor dădeau vieții aparența unui sfînt poem, pe care tot ceea ce se afla pe pă-

mînt îl înnobila. Brațe pure se deschid în spațiu pentru a chema voluptatea sau pentru a legăna somnul, cranii rotunde de copii se odihnesc pe pîntecele gol sau pe umărul cald al mamelor, capete încununate cu flori se ridică pentru a privi drept înainte sau pentru a se apleca pe piepturi care se umflă, mersul, înghenuncherea, mîinile ce imploră, întreaga dramă și eglogă se înscriu într-o desfășurare superbă, trecînd prin viață ca o afirmare neobosită de recunoștință și de credință. Masacrul, ca și iubirea, e un pretext de a slăvi forma, a cărei splendoare calmă le apare numai celor care au înțeles indiferența naturii în fața masacrului și a iubirii. Două amintiri profunde îl obsedează pe Poussin. El a văzut împlinindu-se, în pădurile în care umbra este fierbinte, nunta orgiacă a lui Tițian cu universul. *Incendiul din Borgo* i-a dezvăluit cîtă armonie, superioară milei, pentru că zămislește speranță, pot introduce printre oameni acele membre sculpturale zvîcnind de spaimă și încordate în rugăciune. A pornit de aici pentru a făuri tragedia franceză și pentru a întîlni sufletul exaltat, sufletul muzical și înfiorat al lui Racine prin intermediul ordinii corneliene.

Și aceasta nu e totul. Urma lăsată e adîncă. Toți francezii, pînă în secolul cel mai strălucit și mai plin de forță al picturii lor, o vor descoperi cu pasiune. Iată copilul rumen, copilul dionisiac al lui Boucher și al lui Bouchardon. Iată sentimentul religios al pădurii și al pajiștilor, formele nude și ramurile ce se răsfrîng în apele liniștite, acordul bacanalei și al eglogii cu arhitectura norilor și tufișurilor, copacul eroic cu frunzele întinse, Watteau, Vernet, Ingres, Corot, Puvis de Chavannes, Cézanne. Iată culorile pufoase ca fructele din Franța ce dau în pîrg, în care Watteau, Chardin, Corot, uneori Ingres își vor înmuia armoniile. Iată brațele înălțate, măștile convulsionate, cadavrele tragice, drama senzuală și funebră care vuiește în jurul lui Delacroix.

## III. Georges de La Tour

Dacă opera lui Georges de La Tour ar fi 105
fost cunoscută — sau înțeleasă — mai de- 106
vreme, ea ar fi exercitat, desigur, asupra pic- 107
turii franceze o influență cel puțin egală cu 108
cea a lui Poussin. Dar îi știm povestea, aceeași cu povestea lui Vermeer sau a lui El Greco. Originalitatea lui fără de seamăn pe planul pur plastic l-a pus la adăpost de succes și, vreme prea îndelungată, la adăpost de glorie. Un mare om nu poate fi văzut de cei care privesc doar la înălțimea lor. Poveste nespus de sfîșietoare. Un astfel de pictor a rămas atîta vreme necunoscut pentru că nimeni nu era apt să-i asculte confidențele. Succesul pe care l-a cunoscut Poussin încă din viață nu trebuie atribuit calității proprii geniului său, ci exilului său voluntar în Italia, și, de asemenea, fără îndoială, virtuților extrapicturale — literare, dacă vreți —, care îl caracterizează atît de puternic.

În opera lui Georges de La Tour, nimic asemănător. Omul în contact direct cu lumea, fără nici un intermediar exterior emoției sale vizuale. S-a vorbit, în legătură cu el, de pictură religioasă sau, mai curînd, de „subiecte religioase", de îngeri lipsiți de aripi etc. Dar întru cît ne pot interesa toate acestea? Toate „subiectele" sînt religioase pentru cel care abordează cu religiozitate ființele și lucrurile. El transpune cu ușurință legenda în omenesc pentru că simte omenescul legendei. Georges de La Tour e singurul care, în vremea lui, împreună cu Rembrandt (și singurul care, împreună cu Rembrandt de la Giotto încoace, poate) a regăsit divinul în inima și în trupul omului. Iată miracolul. Un altul nu există. Să nu ni se mai vorbească, așadar, de „rococo" și de „baroc", de „clarobscur" și de „realitate". Realitatea este tot ceea ce simțim și știm să exprimăm cu forță și cu iubire.

Întreaga operă e perfect unitară, ca în cazul tuturor adevăraților maeștri. Și fiecare tablou luat în parte. Spiritul și materia sînt una. Ele se întrepătrund și se dezvăluie reciproc, precum culoarea, forma, carnea, parfumul și gustul fructului. M-am gîndit la egipteni, mai ales în fața acelei sublime *Nașteri a Domnului,* care are maiestatea spirituală a statuilor din perioada vechiului Imperiu, imobile și iradiind lumină, a căror unitate nu e sfărîmată de nici un accident formal, de nici un incident pitoresc, de nici un relief anecdotic, și în care lumina interioară și lumina exterioară se topesc în masa însăși, definind-o dintr-o dată. Artă *monumentală,* a cărei atotputernicie expresivă a fost înțeleasă și folosită, după egipteni și, uneori, după chinezi, numai de Piero della Francesca, adesea de Zurbarán, și de el însuși. Soare de suflet și de carne, în care flacăra e ascunsă, izvorînd din chipuri și din priviri, din umeri, din mîini, din toate suprafețele modelate de întîlnirea luminii din afară și a căldurii dinlăuntru. Această germinare a vieții spirituale, care urcă din adîncuri și se coace lent în plenitudinea formelor prin jocul nuanțat al liniilor de forță și al planurilor, reprezintă cea mai mare lecție a plasticii și, poate, a întregii arte. Nimic mai emoționant decît aceste tranziții, atît de subtile, încît nu poți surprinde nicăieri începutul și sfîrșitul propriei tale emoții, și decît această licărire, unificată ca o undă, care definește caracterele specifice ale materiilor prin jocul valorilor și al nuanțelor, dezvăluind totodată, prin progresiunea creșterii sale, caracterul lor comun. Priviți viela cerșetorului îmbrăcat în veșminte zdrențuite, cîrpite, murdare, dar pe care geniul armonic, desfășurîndu-se în grosimea stofelor și în mîngîierea reflexelor, le brodează cu coaja portocalelor, cu pielița strugurilor, cu carapacea insectelor, cu argintul și cu aurul polenurilor presărate ușor acolo unde noroiul uscat se adună, unde îndelungata purtare dă la

iveală urzeala, unde murdăria stinge scînteierea catifelelor și a satinurilor învechite. În sonoritatea lemnului el regăsește zeama fructelor, seva mușchilor, toată acea circulație substanțială a umorilor ascunse pe care simțurile noastre au înaltul privilegiu de a o recunoaște în lucrurile inerte, pentru a le spiritualiza, hrănindu-le cu voluptatea pe care ele ne-o dăruiesc. Carnea, pielea animalelor, piatra, lîna, focul sînt atît de pătrunse de iubire, încît un același fluid le însuflețește pentru a le da aceeași viață globală și pentru a împrăștia pe toate suprafețele lor același freamăt.

Unii își închipuie, poate, că pictorul visează efectul, prin toate acele flăcări de lumînare umflate, răsucite și stilizate fără efort, ca și întreaga operă, pe care o mînă le ascunde pe jumătate pentru a proiecta lumina pe formele din jur. Iată un fel ciudat de a ignora *realitatea picturii*. Închipuiți-vă că focarul luminos reprezintă aici piatra aruncată într-un lac și care stîrnește din aproape în aproape o unduire ce descrește. Acest artificiu nu slujește decît pentru a evoca drama neîntreruptă a „trecerii", descoperirea treptată a formei prin ea însăși pe măsură ce se apropie de sursa de lumină, continuitatea vieții sub aspectele ei schimbătoare. Cum o gură se înrudește, prin culoarea ei indecisă, cu misterioasa deschidere a acestui corsaj, cum această mînă, abia atinsă de reflexul acestei lumînări, se va lega de acest umăr prin mersul luminii care crește, cum neliniștea acestui chip înclinat va întîlni, prin grija stăruitoare a zorilor nocturni, acești genunchi osoși ieșind dintr-o umbră pioasă sau această picătură de sînge de pe pieptul vag luminat al acestui cadavru întins. El atinge, la limita întunericului, o notă atît de delicată și atît de adînc îngropată în armonia generală, încît o vezi cu o emoție neprevăzută, călăuzit de licărirea tremurată a acelei lumini sărace care scoate din obscuritate, cu o discreție tulburătoare, elementele cele mai umile, dar și

cele mai prețioase, ale acestei armonii. El lasă să cadă ici și colo o picătură din ea, precum o petală de trandafir abia colorată într-un cristal pe jumătate prizonier al unei penumbre complice. Îi urmărești fără să-ți dai seama arabescul melodic.

S-ar spune că n-a lucrat la lumina zilei decît pentru a putea aduna și mai bine cele mai emoționante note ale gamei sale, atît de variată, dar, întotdeauna, atît de neprevăzută, spre a rămîne stăpîn să aleagă, din acest repertoriu infinit și disimulat, tonul decisiv, deși abia sesizabil, care va însufleți întunericul. Priviți, în obscuritatea încăperilor închise, aceste suprafețe fără modulații, dintr-o materie uniformă, și, pe de altă parte, afară, aceste uimitoare variații pe aceeași temă substanțială. Totul, la el, devine un element activ al armoniei celei mai de preț, talpa unui picior gol, un capăt de frînghie stropit cu sînge, această panglică roz, această față roșie și crăpată de frig, acest șiret de pantof, cutele nuanțate și rigide ale acestei mantii pe acest umăr. Faptul că un muzician al culorii atît de subtil a avut eroismul de a păstra, cu o rezervă atît de pudică, sunetele cele mai excepționale ale vastei sale game armonice spre a trezi așa cum vrea el, și în clipa în care vrea el, tăcerea apusurilor sale de soare, constituie o aventură atît de singulară încît ea poate fi de ajuns pentru a-l defini. Cînd treci de la tablourile sale luminoase la tablourile sale întunecate, de la umanismul lui mereu treaz la subtilitatea lui vizuală, la măreția lui monumentală, care nu s-a sustras niciodată preocupării de a exprima lucrurile cele mai umile, ești cuprins de un respect religios în fața acestei naturi atît de complexe și atît de complete, care îmbină atîta magică execuție cu atîta noblețe sufletească. El are toate darurile, și le folosește pe toate cu un tact, cu un discernămînt și, s-ar spune, cu o uitare de sine care par a lăsa să vorbească obiectele emoției sale, neinter-

venind în discuție decît pentru a le exprima bucuria de a se eclipsa în fața lor.

Mă face să mă gîndesc cînd la un Zurbarán regîndit de Corot, cînd la un Giotto regîndit de Rembrandt. Priviți cutele acestei mantii, ferme și tari precum argintul sculptat, care încadrează aceste variații comparabile cu o sonată în care flautul și vioara, oboiul și violoncelul ar satura materia armonică de suspine, de rîsete, de plînsete, de strigăte melodioase și sfîșietoare. Priviți aceste mari forme etajate care trec de la moarte la rugăciune și la durere, și la surpriză, culcate, îngenunchеate, aplecate, drepte în umbră în jurul celei mai umile dintre dramele pe care iubirea, foamea, sau deznădejdea ni le oferă ca pe o pîine zilnică. S-ar părea că el stă în centrul gîndirii occidentale, căreia italienii i-au impus ierarhia valorilor spirituale și a liniilor monumentale, pe care pictorii din Țările de Jos au saturat-o de seve, de ceturi hrănitoare și de abundențe carnale, și pe care spaniolii o acoperă cu rețeaua plină de contraste a armoniilor crepusculare. E un privilegiu de care pictorii din Franța s-au folosit adesea numai în mod negativ, ca să spunem așa, cu o timiditate distantă, dar pe care el îl înalță dintr-o dată pînă pe culmea, acum comună, a inteligenței și a sensibilității. E, desigur, cu neputință să fii mai adînc impregnat de realitățile umane unanime, dar e, de asemenea, cu neputință să le rostești într-un limbaj care să traducă în mod mai expresiv nota particulară a Franței, prin simplitatea atitudinilor și discreția gesturilor, prin blîndețea mai mult resemnată decît dureroasă a fețelor, prin subordonarea tuturor factorilor dramei unui sentiment moral dominant exprimat doar prin mijloacele picturii, prin prezența aproape invizibilă, deși afirmată cu dragoste, a tuturor elementelor arhitecturii plastice. Priviți în ultimul plan al *Sfîntului Sebastian* femeia care plînge. E cea pe care ați observat-o în acea

cameră burgheză, unde arde un foc uriaș, în ziua cînd Fouquet a surprins-o așezînd patul lehuzei, cea care împarte supă copilașilor ei cuminți, în sufrageria prea bunului Chardin, cea care introduce în evenimentul istoric povestit de David, sau în evenimentul mitologic evocat de Ingres, acel iz de naivitate și de curaj specific populare, cea care îl vizita atît de des pe Corot în atelierul său, cea care își ascunde în batistă, în *Înmormîntarea de la Ornans,* fața încadrată de văluri de doliu. Obișnuiți-vă să trăiți în intimitatea acestor fantome, pe cît de duioase pe atît de pătimașe. Ele vă vor introduce treptat, fără ca să vă dați seama, într-o lentă mișcare de dans, surprinsă brusc și imobilizată în eternitatea ritmurilor, precum una dintre acele fraze de Racine, de Pascal sau de La Fontaine care supun cadențelor armoniei deznădejdea unui suflet, tragismul unei gîndiri sau susurul unui rîu.

Acest prinț al întunericului și al tăcerii pare a fi atins fără efort cele mai mari adîncuri ale sufletului omenesc. Și acesta e supremul har, și poate suprema durere. El a realizat miracolul suprem, acela de a exprima numai prin mijlocirea planurilor sculptate de lumină și a profilurilor mîngîiate de ea, complexitatea dramei interioare, ajunsă, prin puterea spiritului, pe culmile expresiei. Nașterea, sărăcia, orgia, carcera, moartea. Iată despre ce ne vorbește, ceea ce cunoaștem din opera acestui geniu misterios. Fragilitatea palpitîndă a primei copilării, această gură care tremură, această viață inertă și profundă cuibărită în iubirea ce veghează și se teme, aceste chipuri de femei ce se pleacă peste suferință sau peste slăbiciune, aceste mîini care imploră, sau care se miră, sau care sprijină și apără, acest întuneric dramatic în care o lumină șovăielnică dezvăluie suferința membrelor nude, dezastrul trăsăturilor obosite și al privirilor în agonie, aceste torsuri acoperite cu platoșe de fier, în jurul cărora teama, neliniștea, mîhnirea păs-

trează o tăcere umilă, sau dureroasă — nimic altceva decît aceste măsc ivite dintr-o umbră vie, ele însele mute, dar zămislite din energie, din lacrimi, din iubiri și din sînge. Omenescul continuă să domnească, dar inteligența îi revelă realitatea transcendentală, cea care leagă de armonia lineară și colorată a lumii tot ceea ce se naște, tot ceea ce trăiește, tot ceea ce moare, iubirea, crima, eleganța, și chiar urîțenia.

## IV. Unitatea sistematică

Cu excepția maeștrilor morți și a onestului Domenichino, a cărui muncă stăruitoare o respectă, Nicolas Poussin — care nu simțea decît dispreț pentru onorurile cu care contemporanii său țineau să-l stînjenească, și care nu a rămas decît doi ani la Paris, deși locuia la Luvru în calitate de prim pictor al regelui — îi disprețuia pe diverșii fabricanți de sculptură și de pictură din preajma lui. Nu știm dacă l-a întîlnit pe La Tour în Italia, unde acesta, dacă e să dăm crezare tabloului său *Sfîntul Sebastian,* a trăit aproape cu siguranță. Lucrul e puțin probabil, căci dacă toți pictorii, în acea vreme, suferă influența lui Poussin, La Tour rămîne cu desăvîrșire în afara ei, iar Poussin, pe de altă parte, pare a fi ignorat pictura lui La Tour. În preajma lui — cu excepția lui Claude —, nici o operă în care să se vădească forța de creație. Cînd sosise la Roma, cu puțin înainte de a împlini treizeci de ani, tocmai fusese ales, cu mult entuziasm, principe al Academiei Sfîntul Luca acel Simon Vouet, care avea să uneltească mai tîrziu pentru a-l sili să plece de la curte și să-i lase lui toate avantajele de care se bucura. Iată starea în care se afla aici pictura. Școala triumfa prin ceea ce avea ea mai îngust și mai găunos. Pictorul francez aproape ignora Școala. Dar lesul eroilor este hrana obișnuită a paraziților spiri-

tului. Le Brun primise la Roma sfaturile maestrului, al cărui exemplu urma să fie mai tîrziu acaparat în asemenea măsură de Academia din Paris, încît, chiar după moartea lui, ea îl va numi „domnul le Poussin". Religia se organiza. Dogma ei trecea din Italia în Franța, după ce fusese filtrată și transvazată de către misionarii credincioși pe care Colbert îi trimitea la Roma. Nu mai rămînea decît să fie adaptată nevoilor imperioase ale monarhiei franceze, care va încerca timp de o jumătate de secol să impună Franței o unitate de acțiune și de gîndire poate necesară, dar din care era cît pe ce să moară.

Pentru a se stabili aici, a se organiza și a învinge, ea afla, la drept vorbind, un mediu intelectual deosebit de propice. Metoda carteziană domină toate spiritele. Ce însemna, la urma urmei, acea îndreptare a naturii prin generalizările despre care se spunea că au produs arta antică, dacă nu „reducția la universal" către care tindea întreg sistemul lui Descartes? Oare Malebranche nu vedea în neregularitățile naturii o pedeapsă pentru păcătoși? Iar rigoarea jansenistă nu reprezenta și ea o tentativă de a călăuzi legea morală către aceleași scopuri absolute? Scriitorii, și tocmai cei mai buni, afirmă superioritatea „celor antici" asupra „celor moderni". Tragedia supune unor reguli inflexibile expunerea conflictelor psihologice, și pînă și desfășurarea lor. Matematica, al cărui edificiu va fi încununat de legea lui Newton, care va dezvălui ordinea cerurilor, pătrunde în literatură în asemenea măsură, încît Fontenelle, către sfîrșitul secolului, așază „spiritul geometric" la temelia oricărei acțiuni. Bossuet, mereu sfîșiat de nevoia lui de controversă, iese întotdeauna din încurcătură invocînd necesitatea imuabilității Bisericii și situînd dogma în afara oricărei discuții. Adevărul, frumosul, binele încep să se confunde. În sfîrșit, la naturile cele mai libere, Molière, La Bruyère, La Fontaine chiar, apare

ceva din rigoarea carteziană în arhitectura cuvîntului, în precizia contururilor, în claritatea direcțiilor. Și cînd Statul hărțuiește, în numele unității, protestantismul și jansenismul, e pătruns el însuși de gîndirea lor logică și de setea lor de a demonstra. Regele nu se deosebește cu nimic de oamenii epocii sale. Ei o recunosc, ei se recunosc în el, și tocmai acest lucru îi dă un asemenea ascendent asupra celorlalți și asupra lui însuși. Alexandrinul ireductibil al lui Molière, Racine, Despréaux, bătăliile simetrice ale lui Van der Meulen, eticheta ritualizată a curții sale, organismul administrativ inflexibil pe care se întemeiază puterea sa, instituie în jurul spiritului său o rețea de imagini precise și de forme ierarhizate. Singura dramă profundă a secolului, neliniștea lui Pascal, nu-i decît o luptă perpetuă între o imensă aspirație către iubire și limitele între care îl închide metoda rațională, pe care creierul său de geometru a adoptat-o în mod necesar.

Un om uimitor de bine organizat în vederea acestei sarcini ține în mînă toate firele sistemului, pe care îl face cu fiecare zi mai complet, mai rigid și decurgînd mai logic din premisele ce-i stau la bază. Totul se înlănțuie, un singur fir rupt poate și trebuie să compromită totul. Colbert instituie organisme puternice care vor putea singure să construiască poduri, să taie drumuri după un model invariabil, pentru a pune ordine în viața difuză a țării. El nu vede decît linia dreaptă. Fluviul este unit cu alt fluviu sau este înlocuit în cursul său inegal și sinuos prin canale zidite care străbat dealurile, mergînd pe drumul cel mai scurt. El protejează pădurile ordonînd tăierea lor la intervale regulate, spre a alimenta astfel arsenalele maritime cu lemnul necesar construirii corăbiilor, al căror tonaj și a căror formă o fixează tot el, și pe care le lansează pe apă la dată exactă, înscriind pe liste necruțătoare numele oamenilor ce le vor manevra.

Căci trebuie forțate resorturile pentru ca nimic să nu depășească limitele stabilite, trebuie folosite fiscul, lanțurile și biciul, pentru a îngrămădi viața cu de-a sila în cadre atît de precise. Îi îmbracă pe soldați în uniformă. Organizează cu rigoare protecția industriilor. Deschide manufacturi pentru a încorpora statului toate meseriile pe care le poate controla. Îi supune controlului său personal pe cei pe care nu-i poate da în seama regelui. Luptă împotriva a tot ceea ce combate sau amenință autocrația, împotriva tribunalelor, a statelor provinciale, a drepturilor municipale, a sinoadelor, și, în curînd, împotriva religiei, care refuză să se întoarcă la catolicismul universal și național. Urăște presa, urăște cartea, urăște tot ceea ce poate introduce în sistemul său un fir de pai, o rotiță pe care nu o va fi verificat el însuși cu grijă. Concentrează la Paris colecții și mulaje, volume, manuscrise, medalii, vase, statui, tablouri. Administrează Artele Frumoase cu tot atîta metodă cît și Podurile și Șoselele, sau Finanțele, sau Marina. Își extinde protectoratul asupra literaturii, asupra plasticii, instituie pensii pentru artiștii care consimt să se supună, organizează și centralizează academiile, creează noi academii pentru arheologi, muzicieni, arhitecți. Face din călătoria la Roma o instituție de stat, întemeind acolo o Școală la care se va ajunge în fiecare an printr-un concurs doctrinar și care va fi o mănăstire estetică, cu obligatoria liturghie, cu ore fixe de sculare și de culcare, cu supravegherea inflexibilă a aleșilor aflați aici. Ba mai mult, trebuie să urcăm pe firul istoriei pînă la Bizanț, ca să găsim un precedent. Interzice să se deschidă în Franța ateliere libere, îi rezervă Academiei de pictură și de sculptură monopolul de a da lecții... Într-o zi va porunci să fie condamnat la cinci ani de surghiun un membru al acestei Academii pentru un pamflet bănuit a fi fost scris împotriva lui Le Brun.

Arta, pe care Colbert vrea s-o protejeze, este astfel amenințată și hărțuită în izvoarele ei vii. Ea nu moare totuși în întregime, ceva mai supraviețuiește din ea după această criză adîncă, o idee generală pe care toți cei ce aderă la sistem se străduiesc timp de cincizeci de ani să o consolideze din toate părțile. Este nevoia invincibilă a secolului însuși, care a așezat deasupra Școlii italiene, ce evoluează pe bază de formule găunoase într-un mediu descompus, dogma estetică franceză legată de fondul concret și viu al rasei și urmărind sistematizarea exagerată a artei, în timp ce știința, filozofia, teologia, societatea în întregimea ei, urmăresc, în umbra monarhiei centralizatoare, unitatea morală și materială a națiunii. Galicanismul ireductibil al regelui și al clerului Franței este o manifestare a aceleiași dorințe ce, în ciuda a toate, asigură sufletului francez dreptul de a se exprima. Doctrina italiană nu-i decît un cadru în care trebuie introdusă, vrînd nevrînd, întreaga masă a marelui efort general. Prejudecata subiectului nobil, subordonarea culorii accidentale în fața formei imobile, ierarhia genurilor, supunerea riguroasă la proporțiile antice, totul trebuie totuși să fie trecut prin clara rațiune franceză, pentru a adapta nevoilor ei abstracții prea îndepărtate și absoluturi prea izolate. Educația voinței, lent exercitată de către Descartes și Corneille asupra unor minți foarte învățate, a unor energii foarte ordonate, imprimă totuși ansamblului edificiului un caracter impozant. Cînd economia lui Colbert, arta lui Le Brun și a lui Le Nôtre, manevrele lui Turenne, exegeza lui Bossuet, arhitectura lui Hardouin-Mansart, critica lui Boileau, comedia, tragedia, versul, proza, toate depuse ca un omagiu la picioarele unui rege apt pentru timpul său, făurit de timpul său, și convins că el e cel care îl domină, izbutesc, în ciuda unor nenumărate insuficiențe de detaliu, să pună pe picioare un sistem care rezistă sub toate aspectele,

acest sistem primește de la această unitate o puternică viață intelectuală. Unitatea, la urma urmei este una dintre caracteristicile vieții. Fără îndoială, aici ea este cucerită din exterior, de la un punct de plecare teoretic și prin mijlocirea unor procedee artificiale... Ea izbutește totuși să înalțe un edificiu pe care toate spiritele, pentru moment uniforme, l-au construit împreună. Catolicismul folosește metoda sa obișnuită. El a acaparat spiritul Comunei, și acum a venit rîndul Renașterii. Va deveni rațional pentru a-i combate tendințele, punînd stăpînire pe armele pe care ea și le-a făurit cu înflăcărare și în chinuri. Totul se va prăbuși, dar opera va fi fost măreață! Artistul, poetul, soldatul, scriitorul, preotul, meșteșugarul, dregătorul, nobilul, fiecare își croiește propriul său drum drept ce ajunge în același punct central, unde regele unește, în maiestatea sa solitară, toate dogmele reconciliate.

## V. Drumul, grădina, zidul

Aici el este înconjurat de grădini hieratice, etajînd din terasă în terasă, în jurul bazinelor rotunde sau rectangulare și în jurul straturilor de flori desenate, șirurile de copaci tunși ai aleilor drepte, o arhitectură de păduri și de fîntîni în care crîngurile și apa ce țîșnește iau forme regulate pentru a-i sili pe toți să recunoască ordinea în vîrful căreia se află el. Totul se înalță către rege, scările monumentale, statuile de bronz și de marmură ocupînd ele însele, în distribuția jeturilor de apă și a cascadelor, o ierarhie riguroasă, și supunîndu-și materia docilă poruncii venite de sus. Masele lichide, zidurile de frunziș tăiate cu foarfeca formează bolți, leagăne, ziduri, cununi, alei, imnul solemn se înalță și plutește cu un mare murmur rece din pietrișul frumos orînduit și din iarba tăiată scurt de-a lungul fațadelor austere care-și aliniază pe trei rînduri feres-

trele suprapuse. Arama și aluminiul suprafețelor acvatice abia de pătează cu reflexe terne perdelele net conturate de merișori și de arbori de tisă, care unesc prin linii negre masele roșcate ale vegetației de toamnă cu frunzișurile de culoare închisă ale verii. E o bucată de univers stilizat ca un templu. Ghirlande de metal, ghirlande de frunze se întind de la un copac la altul și de la o coloană la altă coloană, ascunzînd, între ziduri dantelate de marmură și de verdeață, teatre unde viorile își amestecă plînsetul cu zgomotul apei. Baletul orînduit asemeni unui ritual își desfășoară figurile de geometrie animată în sunetele unei muzici a cărei grație simetrică are nuditatea fragilă și fermă a coloanelor circulare din care pornesc cărările. Seara, focurile de artificii prelungesc în obscuritate jocul liniilor drepte și al curbelor perfecte, pentru a demonstra spiritului că orînduirea vieții nu și-a schimbat direcția.

În jurul Parisului, formînd o cunună cu raze, ale cărei elemente sînt legate prin alei grandioase și, ici și colo, mai departe, în împrejurimile marilor orașe, arta grădinilor face, de asemenea, din Franța, în ciuda sărăciei generale a unui sol abia cultivat, un vast sistem de oaze aristocratice prin care ordinea carteziană, ordinea catolică, ordinea monarhică și ordinea estetică se exprimă solidar cu o rigoare însuflețită de spațiu, de ape care șiroiesc și de frunzișuri luminate de statui, rampe și scări. În fund, împreună cu piața regulată, pătrată sau poligonală a lui Hardouin-Mansart, mărginită de plante nu prea înalte 109
și echilibrate, cu corpul central și cu cele două aripi, cu frontoanele și cu marile ferestre, împreună cu strada dreaptă și cu drumul, ea este arta reprezentativă a acestui secol voluntar și supus rațiunii. Totul e geometric, linie abstractă, vast spațiu ordonat, conducînd către un alt spațiu printr-un coridor tivit de colonada arborilor, precum drumurile

largi și poienile care permit menținerea ordinii în confuzia senzuală a creierului. Piața, grădina, strada, podul, drumul sînt trăsături de unire stabilite de inteligență între accidentele naturii terestre și misterul locuințelor și al pădurilor. Drumul, mai ales, ale cărui fragmente sînt unite de pod — podul august, în care cele mai frumoase elemente ale construcției, bolta și zidul, fuzionează —, drumul, mărginit de forța, de răcoarea, de tăcerea și de maiestatea regulată a arborilor, acoperind cu rețelele sale pămîntul și urmîndu-i curbele pentru a-l domina mai bine, drumul, arhitectură orizontală, este una dintre cele mai nobile forme ale credinței popoarelor în ele însele. El este o sfidare aruncată morții, de vreme ce trebuie să le supraviețuiască celor care, construindu-l, îl pietruiesc pentru a-l face mai rezistent. El îl confruntă pe om cu semenul său prin marșurile războinice și prin schimburile pașnice. Înlănțuie cu un braț orașele pe care le leagănă și el strînge la pieptul pămîntului. Ca și ele, e plin de ramuri, de snopi, de viță de vie. Oferă buchete de parcuri, de vile și de grădini. Are candoarea supunerii, fermitatea logicii, rectitudinea calculului.

Și totuși, dacă spiritul vrea să se situeze cu hotărîre față în față cu toată această ordine, care se schița încă din timpul lui Henric al IV-lea și al lui Richelieu, și care merge, precum un bulevard rectiliniu ce străbate vălmășagul războaielor, al revoltelor populare, al tulburărilor politice, de la Place Royale la Place Vendôme, ceva îl stînjenește în admirația sa și îl împiedică să iubească. El nu poate să se lase cu adevărat în voia beției abstracte de a înțelege, decît în fața zidurilor militare opuse de către Vauban cu o rigoare matematică loviturilor de tun și asalturilor. Aici, adaptarea la scop își cucerește propria-i maiestate. Steaua de piatră, de pămînt și de apă încinge orașul care înaintează, încununează insula de granit, încheie acropola precum o gîndire care

s-ar naște din ele spre a le justifica. Rațiunea apără viața, și nu poate fi vorba, ca în altă parte, de a zăvorî viața în rațiune. Forma consimte să-și subordoneze inteligenței pure funcțiile numai atunci cînd ele exprimă totodată un organism profund care crește dinlăuntrul mulțimilor, precum un mugure pe o ramură. În catedrala franceză, statuia, vitraliul, ornamentul sculptat înfloreau ansamblul, spiritul venea din adîncuri. Aici, spiritul vine din afară, el nu mai e decît un parazit. Extrema abundență a alegoriei denunță cea dintîi înclinare către ideile generale într-o epocă incapabilă să le descopere în forme și să le exprime în întregime prin mijlocirea lor. La Versailles totul este construit abstract, nici un detaliu nu se naște dintr-o voință spontană sau dintr-o nevoie sensibilă. Decoratorul nu e liber să-și joace rolul cum înțelege el, între limitele cerute de direcția operei și de geniul stăpînului său. Acesta, care ascultă el însuși de preocupări dogmatice și politice străine scopului artei, intervine în toate detaliile pentru a obține întru totul supunerea artistului. Și dacă ansamblul păstrează ordinea unei teoreme, cum nu poate pretinde să aibă limpezimea ei abstractă, de vreme ce lucrează chiar în materia vieții, o tristețe ascunsă se desprinde din el. E o carte caligrafiată în care nimeni nu și-a descărcat inima.

## VI. Dezagregarea

Basorelieful lui Girardon, în care răzbate 119
ceva din pasiunea senzuală și melodioasă cu care au fost zămislite *Andromaca* și *Fedra*, e parcă exilat în grădinile regelui. Fiind urmarea robustă a operei lui Jean Goujon și a lui Ronsard, ar fi la el acasă sub ramuri de copaci, dacă frumoasele sale femei goale ce se joacă printre trestii n-ar părea o explozie puternică și liberă de viață pe aleile prea aliniate, care urcă spre fațadele prea severe și spre

vestibulele prea reci. Apă care freamătă, grație unduitoare... E poate, în amurgul de la Versailles, unde armoniile de toamnă îl chemau în fiecare an pe Watteau, primul mare suflu divin. Dar e singurul. După moartea lui Poussin — care de altfel a stat foarte puțin timp în Franța — plastica secolului nu va avea nici un Molière, nici un La Fontaine, nici un Pascal, mai ales, și nici chiar un Bossuet. În schimb, va avea un Boileau. Lucrul nu trebuie să ne mire. Pînă și puterea cea mai mare nu are decît o acțiune incertă asupra înfloririi și dezvoltării marilor personalități literare, a căror creație își poartă în ea însăși originea și scopul. Dacă poate, în momentele de anarhie politică și de dezordine intelectuală, lăsa să se dezvolte, asemeni celorlalte, marile personalități plastice, în momentele de centralizare și de unificare exagerată ea canalizează și îngustează dezvoltarea artelor, a căror funcție fundamentală devine aceea de a construi și de a decora. Sistemul secolului, care acționa încă de pe acum foarte puternic asupra scriitorilor și poeților, avea să-i supună aproape cu totul legii sale pe pictori și pe sculptori. Marii artiști nu-și aflau locul în el. Cei mediocri nu aveau, în schimb, decît de cîștigat.

În vedem pe Pierre Puget rătăcind ca un suflet blestemat de la Toulon la Genova, de la Genova la Marsilia, de la Marsilia la Paris, unde e condamnat să-și reprime sentimentele și să se înjosească în mod constant, pentru a asculta de regula comună, și, în ciuda revoltelor și dezgustului său, să se supună formulelor academice, pe care o vizibilă neliniște le torturează și le modifică la tot pasul. Nu se află la largul lui nici chiar în mijlocul ocnașilor, se înăbușă. Începe să lucreze, apoi renunță. Vrea să modeleze întreaga Marsilie ca pe un obiect. Vrea să deseneze nave, să le construiască, să le decoreze. Concepe galere și corăbii cu trei punți, ale căror tunuri ce se ivesc din sabord țin loc, ca și catargele, ca și pîn-

zele, ca și stindardele, ca și sculpturile grandilocvente de la pupă, de elemente decorative. Se zbate în porturile de la mare cu tritonii, cu sirenele, cu Amfitritele, cu Neptunii săi, printre înalți funcționari și ingineri. Nu izbutește în nici unul dintre proiectele sale. „Marmura tremură în fața lui...", dar el se înverșunează să nu țină seama de acest tremur al marmurei pentru a-i impune, împotriva voinței sale, retorica emfatică a secolului, pierzîndu-și zadarnic timpul, încercînd, mînat de orgoliu, toate meseriile. Arhitect civil și naval, pictor, sculptor, în piatră și în lemn, se străduiește din greu să cucerească o regalitate spirituală pe care i-ar fi putut-o asigura aprofundarea stăruitoare și pasionată doar a uneia dintre aceste funcții. Numai cîteva schițe, de o mare forță, ne spun taina măreției pe care și-o simțea, dar căreia îi impune un cadru care o înăbușă și o convulsionează la tot pasul. Spiritul lui Michelangelo se irosește încercînd să-și închidă înflăcărarea în grimasele lui Bernini.

La polul opus se află Le Brun, care e lip- 115
sit de pasiune și lucrează fără neliniște, însă cu deplină satisfacție, dominînd întreaga artă. El nu are altă rațiune de a fi. Cunoscător al lui Descartes, estetician, istoric, arheolog și, pe deasupra, pictor instruit, exercită, în numele lui Colbert, un fel de vice-regalitate asupra a ceea ce poartă în acel moment numele de „Arte Frumoase" și reprezintă în Franța Doctrina, pe care știe s-o adapteze pe de-a întregul la funcțiile pe care le pretinde de la ea monarhia divinizată, în vederea cuceririi ordinii materiale și filozofice cerută de spiritul francez. Abia doar cîțiva izolați rezistă, Mignard nu se supune decît cu mare greutate, Philippe de Champaigne, flamand, de altfel, și prea puțin atras de Școală, se închide în jansenismul său sever. Le Sueur trăiește retras, ignoră a-
proape Roma, unde n-a călătorit niciodată, 111
și se înrudește în acest secol cu spiritul lui

Fénelon, prin grația sa mieroasă, prin ținuta măsurată, cuviincioasă și discretă pe care o dă misticismului francez, prin suavitatea sa dulceagă, ce cade ca o ploaie de cenușă fină peste tonurile sale de albastru palid și de gri. Toți ceilalți se supun, Mansart, frații Coustou, Coy-
112 sevox, Girardon însuși și, cel dintîi, Ludovic
120 al XIV-lea, care crede că el e cel ce poruncește. Manufacturile regale, academiile sînt la ordinele primului pictor al regelui. Le Nôtre îi oferă cadrul de care are nevoie. Cînd vrea, știe, desigur, să facă portrete la fel de robuste ca acelea ale unor pictori iscusiți ca Sébastien Bourdon sau Claude Lefebvre, ca acelea ale unor sculptori iscusiți ca frații Coustou sau Coysevox, ca acelea ale tuturor acestor meșteșugari de nădejde, care pictau bine și sculptau bine, tot așa cum se scria bine, se construia bine, se vorbea și se făcea conversație bine, se predica bine, se comanda armatelor și escadroanelor bine și se lupta bine, în secolul lor. Dar e o treabă prea puțin însemnată pentru el. Îi trebuie suprafețe imense pentru a-și desfășura pictura savantă și plată, caută în bătălii și în istoria lui Alexandru Macedon un cadru necesar odelor emfatice pe care funcția și credința îl silesc să le adreseze lui Ludovic al XIV-lea. Și dacă planul său îi rezervă să decoreze cutare sală, el se înalță, cu un efort superb, dar fără sens, pînă la elocința fastuoasă pe care trebuie să o aștepți de la un artist care hotărăște și călăuzește totul... Lungi săli aurite cu bolți în leagăn, unde ornamentele în relief încadrează din belșug picturi întunecate și roșii, oglinzi, lustre, parchete ceruite, tapiserii — racla este gata pregătită pentru zeu... Hyacinthe Rigaud, fin psiholog la drept vorbind, poate să vină spre a-l îmbălsăma de viu în gloria lui — nu hieratic, desigur, el n-a fost niciodată în afara secolului și a lumii, el le justifică și le rezumă în solemna lor unitate
118 —, Hyacinthe Rigaud, care va afla acum reunite toate elementele ditirambului. Fața, mîna, picio-

rul nu vor mai avea decît un sens monarhic. Își folosește întreaga știință pentru a picta brocarturi desfășurate, mantii de catifea și de hermină, decorații. Degetele nu se mai așază decît pe sceptre, pe globuri, pe coroane, tocurile înalte aruncă vîrfurile pantofilor în afară, perucile bogate adună în jurul frunților, ochilor, buzelor, toată această pompă magnifică. Viața a părăsit străfundurile sufletelor, în Franța se face tăcere, ca și cum elita sa aristocratizată s-ar scandaliza de larma înconjurătoare, pe care moartea lui Rubens, a lui Velázquez, a lui Rembrandt, n-a stins-o încă, și pe care muzica germană o va trezi curînd din nou la viață.

În fond, această epocă exprimă, aici, în opera lui Poussin însuși, și în cea a lui Jean Goujon înaintea lui Poussin, oboseala unui popor extrem de inteligent, care încearcă să o ascundă prin toate mijloacele posibile, și care dă formelor de care se folosește în acest scop o aparență maiestuoasă și o sistematică dezvoltare ce pot înșela. Ea încearcă să oprească în loc căutarea individuală pe care secolul următor și revoluția o vor dezlănțui din nou. În loc să caute prin individ un nou organism, ea impune individului o unitate pornită de sus. Franța plătește — din plin — gloria de a fi dat, prima după cruciade, cel dintîi impuls mișcării occidentale. Stilizarea spiritului, pe care ea o căuta încă din vremea cînd fusese invadată de către idealismul italian, nu era decît o tentativă de a fixa viața în formule, tentativă destinată unui eșec foarte rapid, dar caracterizată totuși prin calitățile de armonie, de claritate și de măsură care rămîneau privilegiul acelor locuri.

Totul nu era, așadar, decît o fațadă, precum acele mari ziduri cu colonade care mascau apartamente incomode, precum acele maniere grandioase care ascundeau cu greu moravuri grosolane și murdare, precum acea splendidă desfășurare de bogăție și de forță, care

nu-l împiedica pe La Bruyère să evoce în termeni cumpliți mizeria țăranilor și nici, mai
114 ales, pe frații Le Nain să povestească, în micile lor tablouri care nu erau arătate la Versailles, despre pîinea neagră cîștigată în zdrențe, cu mîinile crăpate și în picioarele goale, și despre toată maiestatea pe care o muncă istovitoare și lipsită de bucurie o conferă atitudinilor obosite, genunchilor împreunați, brațelor care atîrnă, privirilor pierdute în gol, jocurilor profunde ale luminii în interioarele sărace. Operă pe trei sferturi pierdută, de o forță primitivă în ciuda structurii sale savante, operă izolată, totuși clasică și aparținînd secolului ei prin formă, dar izolată prin sentiment. Mai puțin nobilă, desigur, decît cea a lui Georges de La Tour, nici ea nu era făcută spre a se strecura între ceasurile de măreție și ceasurile de desfrîu. Ele rămîneau pe margine, ca și poporul însuși, indiferent la evenimentele și la reacțiile de suprafață care agitau înălțimile. Cînd Ludovic al XIV-lea îmbătrînește, cînd familia lui începe să se descompună, cînd toată lumea își dă seama că și el este muritor ca și ceilalți, și că la urma urmei e prea obositor să păstrezi pe chip întreaga-ți viață o mască, monumentul e lăsat să se crape, aurăriile și stucurile să se cojească, vîntul ce tîrăște cu sine frunze și flori uscate să alerge prin camerele reci. El rezistă încă, pentru că au fost chemați iezuiții spre a-l consolida. Dar totul trosnește din încheieturi, disciplina ecleziastică, puterea industrială, marina, armata, orgoliul — și respectul. Pretutindeni ruină, persecuție, foamete. Sistemul lui Colbert, ajuns la birocratismul cel mai sterilizant, aduce după sine războiul vamal, paralizia comerțului, extrema anemie a artelor. Regele nu mai are bani. E de ajuns ca o singură fisură să se producă într-un ansamblu atît de măreț, și totul se prăbușește... Ludovic al XIV-lea, stilul său grandios, dogma unitară și multiformă pe care el o reprezintă

se vor răspîndi timp de un secol peste Europa, peste biata Germanie cuprinsă de respect în fața unei asemenea străluciri, peste sălbatica Rusie, peste descompusa Italie, peste amorțita Spanie, în timp ce Franța, săvîrșind una din acele neașteptate, una din acele totale schimbări de direcție care o salvează în clipa în care e pe cale să se prăbușească în prăpastie, se îndreaptă în altă parte, cu un gest dezinvolt, cu ironia pe buze și în ochi. Dezagregarea care, încă de la începutul puternicei mascarade, se anunța tragică o dată cu Pascal, se afirmă feroce prin Bayle, care nu mai crede în nimic. Saint-Simon rîcîie oasele care supurează, varsă vitriol și oțet peste rănile care nu se închid... Mignard, foarte bătrîn totuși, reacționează împotriva lui Le Brun de îndată ce-i urmează. Roma nu mai exercită nici un fel de atracție, Rigaud se lipsește de ea, Jouvenet nu o vizitează, și nici Largillière. Coysevox are încă de pe acum ceva din mișcarea nervoasă și liberă a lui Houdon. Pictorii din Nord sînt iar la modă. Largillière, care l-a 121
studiat pe Rubens la Anvers și care a călătorit de mai multe ori la Londra, pe urmele lui Van Dyck, încearcă să se emancipeze, să-și destindă scriitura, să-și aerisească armoniile. Un suflu de romanță și de pastorală spulberă perucile și înalță privirile către cer... Sufletul lui Watteau, uneori, rătăcește seara prin alei, amestecat cu rîsul renăscut, cu lacrimile eliberate, cu o undă de tristețe și duioșie care înfioară inimile...

## I. Antoine Watteau

123 Soarele care urca din adîncul pînzelor lui
124 Lorrain, printre edificiile lor severe, era Wat-
125 teau. Soare de toamnă, luminînd frunzișuri
126 roșcate. Suspin adînc al naturii, eliberată din-
127 tr-un corset de fier, pe cale de a muri fiindcă
128 fusese atîta vreme înăbușită, și dăruindu-se
129 dorințelor poetului cu căldura concentrată și
130 fierbinte a unei flăcări ce se stinge. De fapt, severele edificii sînt încă aici, serbările Regenței invadează marile palate, iconoclaștii Saint-Simon și Montesquieu aparțin amîndoi, prin naștere și prin funcție, castelor care păzeau și întreținеau icoanele, iar învățătura Școlii, pînă la sfîrșitul secolului și dincolo de el, va domni în mod oficial. Spiritul își modelează înfățișările. Cînd Poussin își orînduia ideile și imaginile, el nu-și putea curăța carnea de amintirea faunilor și a nimfelor pe care Jean Goujon și Ronsard le întîlneau în păduri. Cînd Watteau ieșea din alei pentru a explora pădurile pline de forme și de umbră, voința lui Poussin și armonia lui Racine pătrundeau aici o dată cu el.

Venea cu simțurile libere și ars de setea misterului, într-o lume care măturase misterul de pe toate aleile sale și interzisese simțurilor

să depășească limitele rațiunii. El a acceptat aparența acestei lumi, păstrîndu-și intactă întreaga forță și melancolie, pentru a-i tulbura profund intimitatea spirituală, pentru a frămînta cu sînge marmura statuilor, pentru a scălda arborii din grădini în ceață și în lumină, pentru a sili să se înflăcăreze și să plîngă personajele deghizate care, de cincizeci de ani, străbăteau decorul refuzînd să-i transmită pasiunea lor disimulată și să se molipsească de fiorul lui stăpînit. Ele mai poartă încă perucă, dar nu mai au nici pensii, nici funcții înalte. Doar mizeria, o viață rătăcitoare, boala și presentimentul stăruitor al morții. Era de ajuns pentru a căuta adăpostul frunzelor, pentru a asculta o muzică ce dă tîrcoale și pentru a surprinde, în cuvintele fără șir și în formele trecătoare, iluzia iubirii și scurgerea timpului.

Orice mare artist este un mister. Cu sau fără voia lui, comedia sentimentală a lui Watteau în cadrul naturii eterne este imaginea existenței noastre, a tuturor, văzută de către o ființă pătimașă, prin mijlocirea destinului ei amar. Iată că sînt confruntate, neîncetat, cu minunată dragoste, viața prea scurtă și infinitul atît de mult dorit. Suflet plin de fior, suflet ce se roagă — tonurile de roz stins, de albastru palid freamănă ca și sărmana lui ființă. Simte că în curînd va muri. El exprimă între cele două bătăi de pleoape care înseamnă trezirea la conștiință și odihna prea repede venită, aparențele fericite și realitățile sfîșietoare ale aventurii la care e condamnat.

Pesimismul resemnat al farsei italiene, cruda realitate ce dă tîrcoale în preajma mascaradelor punîndu-și o mască de catifea neagră, au venit, cînd le-a sosit ceasul, spre a distra o aristocrație muribundă și pe omul profund care ascunde această agonie sub flori. Tot secolul o va simți, Tiepolo, Cimarosa, Guardi, Longhi îi răspund mai tîrziu lui Watteau din miezul petrecerii, și, din Spania însăși, sumbră, rui-

nată și care pare aproape moartă, se înalță rînjetul lui Goya. Dar opera lui Watteau este preludiul, intim, delicat, îmbătat de iubire, dornic peste măsură ca iluzia să dăinuie. El ascultă vîntul. Rătăcește pe alei și stă de vorbă cu actorii. Brodează ca și ei pe o canava oarecare. În nici o altă operă subiectul în sine n-a avut mai puțină importanță. E mereu același, ca și raportul bărbatului și al femeii cu iubirea și cu moartea. Cît de monoton e totul! Grupurile așezate pe mușchiul verde, ca niște frunze uscate smulse din copaci, sau ca niște fluturi efemeri, vor fi tîrîte de adierea care împinge în prăpastie, o dată cu uitarea și cu fantomele, plînsetul violoncelelor, suspinul flautelor, parfumurile, murmurul fîntînilor arteziene. Cînd izolăm de cadrul său conversația dintre toate aceste făpturi fermecătoare îmbrăcate în satin, pudrate, fardate, neavînd altceva de făcut în viață decît dragoste și muzică, totul exprimă bucuria clipei prinsă din zbor. Pretutindeni flecăreli, focuri de artificii și hohote de rîs, schimburi de galanterii și de mărturisiri. Dansul se învîrtește, jocurile inocente se organizează, și cînd concertul începe, flautul și mandolina abia de silesc vocile să vorbească mai încet. De ce ansamblul lasă atunci această impresie aproape tristă? Spiritul poetului e prezent. Pași lenți și legănări, cuvinte risipite, capete ce se întorc pentru a cuprinde o frază galantă, sîni aplecați pentru a se ascunde sau pentru a se oferi, fețe înclinate și surîzătoare asemenea unor flori abia întredeschise, totul va pieri, totul va pieri! Cît de repede apare și dispare o societate sub arborii centenari, care vor muri ei înșiși într-o zi! Numai cerul este veșnic, cerul de pe care vor pieri pînă și norii. Comedia costumată dezvăluie o cumplită silă de a trăi, doar cîntecul instrumentelor sonore poate legăna deznădejdea celor care n-au altceva de făcut decît să se înveselească. Nici unul dintre noi nu va putea opri în loc clipa trecătoare cînd

a cunoscut dragostea, iar cel ce vine să ne spună asta în tonuri care se întrepătrund și cu linii care se continuă, arde totuși de o dorință pe care nu și-o va potoli niciodată.

Pentru a spune toate acestea el a așezat ceea ce este pieritor prin excelență în mijlocul a ceea ce privirea noastră întîlnește mai durabil, spațiul și marile păduri. A murit la Nogent, în mijlocul cețurilor și copacilor, aproape de apă. Adusese, din ținutul său flamand și dintr-o călătorie pe care o făcuse în Anglia, dragostea pentru peisajele umede în care culorile își capătă, prin prizma multiplicată a picăturilor suspendate, adîncimea lor reală și toată strălucirea. În muzică, în arbori, acolo îl aflăm pe de-a-ntregul. Unda sonoră ce se înalță din corzile întinse aparține și ea vieții aeriene, împreună cu aburul ușor care-și așază în jurul ramurilor răsfirate ceața azurie, împreună cu trunchiurile firave care se rărește sau se adună în pîlcuri la marginea pădurilor adînci, cu luminișurile din depărtări și cu cerul. Ea nu tulbură, ci mai curînd sporește tăcerea. Abia de ajunge la noi ca un ecou șoptit. Vedem degetele rătăcind pe corzi, rîsetele, cuvintele se ghicesc după busturile care se apleacă înainte sau se lasă pe spate, după loviturile de evantai pe mîini — actorii fermecătoarei drame sînt îndepărtați de pictorul lor și împrăștiați în adîncul luminișurilor care fug către orizontul ce se albăstrește treptat. Iar geniul picturii transformă în armonii vizuale melodia instrumentelor care plutește peste murmurul vocilor. Verdele, roșul sau portocaliul costumelor de comedie sau de paradă, petele închise și mătăsoase pe care le fac grupurile de personaje sînt amestecate cu argintiul difuz și tremurător care unește extremitatea frunzelor apropiate cu valurile de soare ce se afundă între trunchiurile negre.

Se bănuiește că a fost un bărbat cast, după aceste grupuri de îndrăgostiți pe care nu-i vede decît de departe. Lucrul se ghicește și după

statuile sale de femei goale, după femeile sale goale de asemenea, după grupurile de actrițe și de mondene vorbărețe, care n-au altă preocupare decît iubirea și cuvintele de iubire. Arzătoarea lui adorație îl ține mereu departe de ele. Se teme să nu fie prea brutal, să nu le destrame misterul, să nu le cunoască prea de aproape, să nu sfîșie vălul aerian care tremură între ele și el. Nu le dezmiardă decît cu armoniile sale rătăcitoare, pe care le-a furat de ici de colo, precum o albină din Nord trăind în pădurile umede sau sub candelabrele de sărbătoare, din pudra părului blond, din trandafirul ce împodobește corsajele, din ceața lăptoasă și albăstrie, din mușchiul înflorit pe care se așază fustele și mantiile de satin, din fosforescențele nocturne pe care le capătă giuvaierurile și catifelele sub lucirea lunii și a torțelor scuturate. Aerul irizat modelează marmura, se înfioară cînd atinge sînii sau cefele, și risipește aceeași tulburare sfîșietoare pînă și pe fețele spirituale, pe degetele crispate pe ghitare, pe gambele fine și pure sub ciorapii transparenți de mătase. Dar el nu se apropie niciodată, natura care-l înconjură și a cărui patimă îl arde devine, sub penelul lui, îndepărtată ca un vis străvechi. Priviți-o cu de-amănuntul. Vasta structură a formelor le face să pară pe măsura omului, solide, sinuoase, substanțiale, el își construiește micile personaje tot atît de mari cît și dorința sa, le pictează cu generozitatea, cu înflăcărarea, cu libertatea lui Veronese, a lui Rubens, a lui Velázquez sau a lui Rembrandt. Îndepărtați-vă. Armonia se îndepărtează și ea, omul și pădurile nu mai sînt decît o amintire pătimașă pentru acest bărbat care moare într-o cameră de ftizic, singur, înăcrit, îndurerat, urînd pe oricine se apropie de el, dar iubind de departe tot ce a văzut în drumul său, iertîndu-le tuturor micimea de spirit în numele puterii instinctelor și a strălucirii pămîntului bogat în frunzișuri și ape.

Acest om care aruncase asupra lumii roiuri de amorași ce scuturau trandafiri în ceața albăstrie suflată cu aur, care prinsese din zbor, din parfumuri și din surîsuri, tot ce au mai subtil și mai tainic mărturisirile făcute în șoaptă, și care furase toate pietrele transparente din inele și din coliere ca să le amestece cu sîngele epidermelor și cu lucirea privirilor, rămăsese cufundat prin toate simțurile sale în viața cea mai banală. Ghicim în el pe poetul ce rătăcește pe străzi, care-și petrece un ceas privind cum sînt bătute în cuie niște lăzi, care se distrează uitîndu-se la intrarea micilor prăvălii, la forfota cumpărătorilor, sau care, plin de noroi, merge mai departe pînă la halta următoare, pentru a vedea cum își deshamă mîrțoagele, cum își mănîncă supa și cum își pregătește așternutul cu paiele din căruțe o trupă de soldați uzi leoarcă și murdari de noroi. Natura lui nu-i „un decor de operă". De la rădăcinile copacului și pînă la norii de pe cer ea se înfioară de viața ce o străbate. Nimeni, niciodată, nu respirase cu o asemenea patimă mireasma puternică a pădurilor umede, nu ascultase cu atîta uimire murmurul cuvintelor în tăcerea pădurilor bătrîne, nici nu descoperise cu atîta încîntare, între trunchiurile întunecate și sub umbra verde a frunzelor, petele de culoare vesele ale grupurilor de îndrăgostiți și de personaje ce stau de vorbă. „Decorul de operă" nu-i decît un pretext bun pentru a impune să fie acceptat cel care vine să-l doboare. În fond, artistul reacționează împotriva a tot ceea ce a constituit, în vremea cînd se născuse el, succesul predicatorilor, stilul artiștilor și averea înalților dregători. Aristocrația domesticită, care consimțea, în ultimul secol, să-și disciplineze sălbăticia primitivă pentru a oferi statului această fațadă dreaptă și fără nici o decorație, îndărătul căreia politica și gîndirea își exprimau dorința de a închide sufletul Franței, își atinsese repede maturitatea în lux, în intrigă,

în exercițiile spiritului. Simțind că moare, se lăsa în voia instinctelor. Și, dintru început, în clipa în care avea să atingă culmea unei înfloriri de grație și de inteligență, cu puțin înainte ca descompunerea ce se anunța să înceapă, ea găsea pentru a o exprima un mare artist care prefera să moară la spital decît să trăiască alături de ea, dar care, de departe, o găsea vrednică de iubire. Clarviziunea lui La Rochefoucauld, durerea lui Pascal, amărăciunea lui Molière îi iertau două secole de ipocrizie și de josnicie pentru această clipă în care un bărbat din rasa lor respira parfumul ultimei ei flori. Iar Montaigne recunoștea aptitudinea Franței de a uni în aceeași expresie artistică deznădejdea cea mai intimă cu cea mai înaltă eleganță spirituală.

## II. Domnia bunului gust

Deși Antoine Watteau îi dăruise lui Pater ultimele sale zile și ceva din vioiciunea sa nervoasă lui Lancret, nici Pater și nici Lancret nu vor continua să meargă, după ce el nu va mai fi, în direcția acestei aristocrații prin naștere și prin cultură ce pare că ascultă de o poruncă venită din adîncurile vii pe care ea le exploatează, pentru a-i determina căderea și a-i grăbi dizolvarea. Dimpotrivă, ca totdeauna, discipolii maestrului încearcă să mențină intactă forma acestuia, în jurul căreia ei n-au văzut cum dă tîrcoale viața. Aproape toată lumea, totuși, e atinsă de har, doar ei singuri trăiesc în mijlocul unui decor. Rubens, al cărui sînge Watteau n-a încetat nici o clipă să-l audă zvîcnind, a cărui inimă o simte bătînd în propriul lui piept, va insufla timp de o sută de ani în atmosfera Franței ceva din acea fluiditate strălucitoare și grasă a picturii Nordului, a cărei sursă ultimii pictori ai lui Ludovic al XIV-lea aveau să o caute în Flandra,

în Anglia, uitînd drumul Romei, de unde Școala se întorcea de altfel în plină revoltă inconștientă. Largillière trăiește încă. El se așază adesea în aer liber, sub copaci, pentru a-și picta curtenii, și, cînd ei refuză să-i pozeze astfel, se vede bine, după înfățișarea lor oarecum dezordonată, că vin de afară sau că se
137 vor întoarce curînd acolo. Frații Coypel, frații Van Loo, De Troy, zece artiști în jurul lor care reprezintă Școala, vor arbora în scenele lor mitologice și în portretele lor oficiale o eleganță dezinvoltă și o libertate de ton care ne fac să înțelegem că s-au citit *Scrisorile persane*, că Voltaire s-a întors din călătoria sa în Anglia și că mișelul rege Ludovic al XV-lea o neglijează pe buna regină Leczinska. Adunarea zeilor are loc în budoarul favoritelor. Toți iscusiții sculptori ai secolului, bătrînul Coysevox mai întîi, în care-l mai simțim pe Puget și, încă de pe acum, pe Clodion, apoi Lemoyne, Pajou, Pigalle, Falconet, familia Adam, Bouchardon nu vor fi pe deplin ei înșiși decît cînd vor introduce în Olimpul monden pe Eros cel bucălat sau pe Venus făcîndu-și toaleta sa de mare elegantă foarte știutoare în ale dragostei. Iar Nattier va picta prințese de sînge în chip de divinități rustice, aproape dezbrăcate uneori, desculțe și cu brațele goale, cu ghirlande de flori prinse de rochii, în jurul degetelor, în păr. Tufe de trandafiri cresc printre arborii de tisă și printre tufișurile de merișor geometric tăiate din parcul de la Versailles.

Acești trandafiri, de altfel, nu se ofilesc de îndată ce sînt culeși. Vor fi aplicați de-a lungul pereților, vor încercui canapelele și fotoliile, vor fi orînduiți în jurul oglinzilor, policandrelor, și vor fi atîrnați de baldachine. Toată lumea — Coypel, Caylus — vrea să „imite natura". Dar cu condiția de a o supune capriciului societății celei mai puțin pregătite să o simtă trăind în om și să-i cunoască beția

mistică fără de care arta pierde singura condiție a caracterului ei etern. Watteau este un rege al spiritului căruia i se va supune aristocrația Franței. Dar ea își va lua revanșa, dînd la rîndul ei porunci celor care îi vor urma lui Watteau. „Natura" se va reduce la un fel de obiect de artă așezat pe o etajeră și destinat folosinței mondene a celor care dispun, de altfel cu o extremă eleganță, de favoruri și de bani.

După moartea lui Watteau, secolul al XVIII-lea cunoaște falimentul estetic al gustului. Întreaga elită are o educație artistică intensă, care se afirmă și se dezvoltă în ea pe măsură ce forța creatoare scade și se îngustează în sufletul artiștilor ce o slujesc. Artă de salon, și care nu depășește limitele unui salon. Expozițiile de pictură sînt ele însele „Saloane". Pictori, sculptori, gravori, bijutieri, giuvaergii, ebeniști, coafori, croitori, cizmari, toți se întrec în a da supremei flori a unei înalte culturi acest cadru firav și supus, care îi pune în valoare strălucirea, dar care se strînge în jurul ei și pierde treptat din vedere originile lui naturale, în strădania ucigătoare de a satisface un spirit care se ofilește și moare de ingeniozitate și de urît. Artă fermecătoare, care repetă și răsfrînge pretutindeni în jurul mondenului și al cochetei, în lemnul sculptat, în cristal, în porțelan, în marmură, în tapiserie, de la vitrina cu bibelouri la vesela plată, de la caretă la litieră și de la anticameră la alcov, conversația lor despre dragoste, despre știința ce se naște acum, despre Persia, despre China, despre spectacole și despre viața de la țară văzută dintr-o lojă de operă. Artă mondenă, care uzează și secătuiește cu totul complezența artistului, o risipește o dată cu zborul amorașilor, cu florile presărate, o împrăștie în nenumăratele obiecte de toaletă și o înjosește în același decor.

132 Sufletul ei este François Boucher. Moda
134 se insinuează și se fixează în jurul fecundi-

tății lui facile, care presară pretutindeni, pe plafoane, pe paravane, pe portierele trăsurilor, pe uși, pe casete și pe eventaie, monotonele motive ale idilei și ale pastoralei. Deschis, generos, iubitor de plăceri, divinizat de bărbați și de femei, schimbînd neîncetat cu secolul său ceea ce le trebuie și unuia și celuilalt pentru a iubi și pentru a fi iubiți, el se află, împreună cu amanta regelui, în centrul cercului său rotitor de amorași înaripați și de flori împletite în ghirlande pe care e cu desăvîrșire liber, cum numai artiștii de rasă pot fi, să-i împrăștie și să-i agațe pretutindeni unde va vrea fantezia vioaie și spontană a dorinței sale, totdeauna de acord cu nevoile care o solicită. Totul se adaptează fără efort formelor din ce în ce mai circulare pe care le imaginează arhitectul și tîmplarul monden, pentru a se supune grației flexibile a acestei lumi în care conversația filozofică și galantă parcurge linii sinuoase și face ocoluri delicate. Rotunjimile grase și moi se răsucesc pe lemnărie și pe rame, păstori bucălați, păstorițe împodobite cu panglici, subrete pe care pictorul le înalță, dezbrăcîndu-le, la demnitatea de zeițe, și carnea lor roz de copil, și surîsul lor, și gropițele lor, și curba elastică, și în curînd prea plină, a șoldurilor și a sînilor. Copiii durdulii ai sculptorului Bouchardon sînt tîrîți în același 133
dans. E în toate acestea ceva din Fragonard, iar Boucher, prin savurosul său maestru Lemoine, prin Watteau, prin mulțimea de decoratori și de meșteșugari pe care îi inspiră, leagă întreg decorul fragil al aristocrației franceze cu suprema învățătură a serbării italiene pe care Tiepolo, în același timp cu el, o desfășoară pe plafonul alcovurilor și a saloanelor venețiene. Aproape eliberate de formă, armoniile aeriene presară cu fardul obrajilor și cu pudra ce zboară, ceruri diafane în care vîrtejul norilor dispare treptat în tonuri difuze de roz și argintiu.

Din nefericire, linia sa întortocheată și șerpuitoare interzice decoratorului să evadeze cu totul în spațiu, readucîndu-l mereu la îndeletnicirea tiranic mondenă pentru care s-a născut. El rămîne prizonierul principelui. Pentru prima oară artistul este primit în salon și la masă, împreună cu criticul care guvernează, cu omul de litere care explică, cu savantul care vulgarizează și cu filozoful care distruge. Pictorul și sculptorul pierd cel mai mult din aceste contacte, ei nu se simt la îndemînă între analiza rațională și abstracția sentimentală, uitînd treptat viața volumelor profunde și a culorilor ude de ploaie și muiate în lumină, pentru a urma direcțiile morale care, foarte curînd, îi vor abate din drumul lor. Singurul care cîștigă este gazetarul plastic, ce își face apariția între versificatorul de epigrame și confidentul indiscret — gravorul de anecdote galante și de cancanuri scandaloase care afirmă că a asistat, ascuns îndărătul unui paravan, la culcarea miresei, la consultația medicală dată marchizei, la luarea cu asalt a cameristei de către viconte sau abate. Geniul conversației, mai ascuțit și mai rafinat după un secol de viață mondenă, se revarsă din saloane, de la supeuri, de la ceaiuri, peste toți cei ce se exprimă cu penița, sau cu penelul, sau cu dalta. Cochin, Beaudoin, Moreau cel Tînăr, Eisen, Le Prince, frații Saint-Aubin creează o cronică modernă specifică acestei țări și acestui moment. Se conversează în mod ales prin mijlocirea unui creion de pastel, a unei frumoase gravuri aurii aflate între paginile unei povestiri galante sau ale unei tragedii clasice, a unui fin cap pudrat de pe un medalion translucid mare cît un sfert de palmă. Totul e conversație, scrisoarea unei femei, articolul din Enciclopedie, nuvela lui Voltaire, critica lui Diderot. Un cuvînt spiritual zdruncină o lume, și se spun zilnic mii de cuvinte spirituale.

## III. Raționalism și sensibilitate

Arta secolului conversează, și lucrul acesta o salvează, condamnînd-o, în același timp, să rămînă sub nivelul marilor intuiții care dezleagă izvoarele lirismului în spiritul eliberat de grija de a plăcea și de a ucide timpul. Aceste imagini pătrunzătoare, care reușesc, într-o limbă săracă, prin cuta de la colțul unei guri, printr-o gropiță în bărbie, printr-un nas turtit sau în vînt, să povestească tot ceea ce e mai ascuns, dar și mai caracteristic, în ceea ce-l privește și în ceea ce privește timpul său, în adîncul sufletului unui prelat sau al unui scriitor, sau al unui curtean, sau al unei mondene n-au decît raporturi aparente cu marea plastică senzuală, pentru care psihologia constituie o slabă atracție. Dar ele ne aduc mărturia unui schimb ciudat de sincer între cel care ascultă și privește și cel care vorbește și acționează. Perronneau adeseori nu e pictor. Dar el e întotdeauna un observator precis, cu un limbaj net și ferm, care nu renunță la nimic înainte de a fi cercetat totul. Chipurile celor din preajmă-i îi trec din ochi în mînă ca și cum inteligența lui ar fi un filtru ce reține tot ceea ce nu este expresie a inteligenței. La Tour nu-i un artist. E o oglindă. El nu imaginează o formă nouă, în care, pline de avînt și slăvite, toate elementele lumii să pătrundă dintr-o dată pentru a înălța viața pînă pe culmile unui suflet. Voltairian, prieten al lui Voltaire, critică, precum Voltaire, într-un stil exact și sec. Cînd, mai bătrîn, va vrea să spună mai mult decît poate și decît știe să spună, va fi înfrînt. În fața măștii goale, spiritul se fixează în trăsături ascuțite. Dedesubt, nici formă, nici materie. Doar spiritul, izolat de inimă, redus la mecanismele sale fine, care pătrund adînc, disecă și clasifică. Doar pielea, căci oasele lipsesc, dar în pielea care se crispează și se schimonosește, sclipirea gurii și a ochilor. Acest secol e socotit materialist. Dar

el e numai spirit, spirit uscat care sugrumă, și mistuie, și pustiește. Tot farmecul și toată tinerețea lui ard în această flacără precum un fluture la flacăra unei lămpi.

E numai spirit, iar pasiunea lui este pe de-a-ntregul spirituală. E critic, și de aceea nu-i poetic, e sentimental, și de aceea nu-i plastic. E declamatoriu, și de aceea nu-i liric. E sensibil, și de aceea nu-i senzual. Se dedublează. Unul demonstrează, celălalt se bucură. Și cînd demonstrezi numai, nu te adresezi niciodată vieții pentru a-i cere să-ți educe și să-ți fecundeze dorința. Iar cînd te bucuri numai, nu te adresezi niciodată spiritului pentru a-ți aprofunda și a-ți purifica bucuria. Cu excepția operelor lui Watteau și ale lui Gluck, unde iubirea e amestecată cu lacrimi, unde buzele nu se dăruie decît cu un adînc suspin, unde din rîsete și din cîntece se înalță o tînguire delirantă, acest secol nu iubește dragostea. Cel care iubește ideile nu construiește decît pe bază de idei. El stă de vorbă, pictează pe bază de idei, într-un limbaj intelectual. El face mărturisiri la comandă. Emoția lui nu se dezvăluie decît în anumite împrejurări, în legătură cu anumite sentimente. Iar cel care iubește femeia, nu o iubește decît pentru plăcerea pe care ea i-o dă, el forțează această plăcere, o falsifică, ajunge la aberație. Nici o unitate. Secolul se analizează pînă la a-și tăia în două fibrele, și trăiește urmînd două direcții care se îndepărtează tot mai mult una de cealaltă. Prin aceasta, el ajunge, către mijlocul său, la o deviație a sentimentului și la un desfrîu monoton, care nu află nici un teren comun pe care să realizeze echilibrul, și să desprindă din materie, iubită sub toate aspectele ei și posedată cu patimă, spiritul plin de iubire, care nu-i decît totala ei esență, și care îi cere sfaturi de fiecare dată cînd vrea să se îndolieze și să se purifice și mai mult.

139 De aici, pe de o parte, Greuze, și, pe de
138 alta, Fragonard. Primul, care ar putea să ex-

prime, demonstrează. Celălalt, care ar putea iubi, se amuză. Unul ne plictisește peste măsură, celălalt ne irită oarecum. De altfel, amîndoi se înșală. Nu aceasta e noblețea și nu aceasta e iubirea. Greuze, pe care bunul Diderot, care totuși iubea pictura și chiar o înțelegea[1], îl îndeamnă să exprime prin mijlocirea picturii drama moralizatoare, explorează, de îndată ce nu se mai simte supravegheat, cămașa fetițelor, cîntărește cu o privire lucitoare și furișă sînii grei ca niște fructe prin decolteul umbrit al corsajelor, învăluie ochii și buzele femeilor într-o atmosferă umedă și tulbure care-i ascunde lubricitatea. Fragonard, care se lasă cu totul în voia îndeletnicirii sale de pictor de alcovuri și de budoare, se înduioșează uneori, descoperind rotunjimi gingașe, și exprimă, în cîteva schițe victorioase, senzualitatea cea mai sănătoasă. Uităm prea multele cărnuri buhăite, prea mulții copaci și prea multele stînci afînate ca niște trupuri nesănătoase, pentru o coapsă rotundă întrezărită sub un cearceaf care flutură, pentru un spate unduitor și cambrat mîngîiat de penumbra jilavă, pentru un sîn care palpită și se umflă deasupra unui braț îndoit. La Clodion, sculptor de bacanale, a cărui operă se asociază discret la decorarea camerei de iubire, sau se refugiază, mai intimă, în jurul toaletei, sau chiar în fundul unui dulap tainic, aflăm mai multă dragoste, mai multă sănătate, mai multă beție a libertății. După vînătoritele zvelte și după naiadele lui Jean Goujon, între frumoasele nimfe de la Versailles surprinse la baie de către Girardon și femeile-faun ale lui Carpeaux, ieșite din păduri pentru a se strecura în mijlocul serbărilor orășenești, pentru a surîde, a dansa, a dispărea, bibeloul învolburat și dezmierdat al lui Clodion afirmă că femeia acestui secol prea desfrînat și prea moral nu-i foarte diferită de

[1] Al său *Essai sur la peinture* e o capodoperă (N.a.).

sora ei, femeia dintotdeauna, protectoare a vieții, făcută pentru iubirea naturală, care o atrage și o reține prin misterul ei ascuns.

Acest secol o ignorase. El făcuse din ea cînd un filozof, cînd un animal de plăcere. O simțim superioară amîndurora în cîteva din acele portrete foarte adeseori anonime, sau născute din emoția intelectuală a lui Perron-
142 neau, Drouais, La Tour, Houdon mai ales, care
143 ne-o înfățișează atît de vrednică de a fi iubită,
144 sub scepticismul ei impus și sub surîsul ei
145 puțin trist. Generozitatea îi ține loc de virtute,
146 ea face din toleranță o armă revoluționară, și niciodată nu pare mai aristocrată decît atunci cînd se trage din popor. Vedem plutind pe aceste chipuri o delicatețe înnăscută care depășește inteligența, o noblețe înaripată care nu are nevoie de morală, o grație vie, superioară frumuseții. Acestea sînt femeile care, după ce vor fi citit *Noua Heloiză*, se vor îndrepta toate către Rousseau, cuprinse de o adorație frenetică și lacomă, pentru a-i mulțumi că le redă sexului lor, că înțelege că ele au o funcție sentimentală, că le lipsește de privilegiul de a abstractiza fără emoție și de a iubi fără iubire. Toate aceste chipuri ironice stau să izbucnească în lacrimi de dragoste. De ce Watteau nu mai e aici? Gluck apare, și pe dată e înțeles. Ieri, totul era stăpînit de rațiune, totul era stăpînit de știință. Astăzi, totul e stăpînit de sentiment. Sau, mai curînd, raționalismul devine sentimental și pasional. În numele „naturii" treptat recucerită de către știința ce se naște și de către critica ce s-a epuizat pe sine însăși, e iarăși la modă morala. Însuși imoralistul Diderot varsă lacrimi în fața tuturor sentimentelor frumoase, și îl apucă pe Greuze de guler spre a-l tîrî spre ele cu forța. Cum se întîmplă atît de adesea în Franța, în cîteva luni totul se schimbă. Negația nelimitată suscită de pretutindeni afirmații opuse. „Natura" l-a făcut pe om bun, societatea e cea care îl strică. Eliberat prin

cunoașterea „naturii" și a lui însuși, nu-i mai rămîne decît să se supună, să consimtă la *Contractul social*. O dată cu spiritul protestant care făcea progrese subterane încă din vremea janseniștilor, din vremea lui Bayle, a cărților lui Montesquieu, pentru a izbucni la lumina zilei o dată cu filozoful din Geneva, pătrunde la noi Anglia, cu literatura, cu știința ei economică, cu filozofia ei naturistă. În grădinile franceze, acum smulse din rădăcini, se trasează cărări sinuoase, se sapă lacuri cu contururi neregulate, se plantează copaci la întîmplare pe marile peluze. Toată lumea aleargă la țară, mulge vaca în coliba acoperită cu stuf, se înduioșează în fața mamei ce-și alăptează ultimul născut, înalță temple iubirii. Marea arhitectură franceză, care își continuă, din vremea lui Descartes, în aceste timpuri de abstracție pură, drumul ei drept, învăluindu-și discret logica elegantă în mondenitatea și grația liberă a epocii, a dat, o dată cu admirabilul Gabriel, floarea sa supremă: edificii mijlocii, niciodată prea mari, aproape întotdeauna mici, și a căror armonie, măsurată și limpede ca o cantată de Rameau, pare a cere copacilor, norilor, tuturor accidentelor văzduhului și ale pămîntului, să se supună echilibrului său, să nu se desfășoare prea mult în dezordine, să nu asculte de nici un imbold excesiv, să accepte fără constrîngere proporția pe care omul le-o dă tuturor lucrurilor frumoase în mijlocul cărora trăiește.

Este ultimul, și, trebuie să o spunem, unul dintre cele mai admirabile eforturi ale geniului colectiv al rasei, printr-o răsturnare aparentă a legilor obișnuite, în această epocă de individualism crescînd, dar de tradiție meșteșugărească impecabilă și de efort general comun în cadrul unei gîndiri politice și morale comune. Arta de a construi este cea mai puțin senzuală, cea mai intelectuală dintre toate. Geometria și logica sînt profund cultivate, stilul ornamental dus la extrema limită a rafina-

mentului și a artificiului, gustul sigur, luxul fervent. E tot ceea ce trebuie pentru un palat, pentru o locuință princiară, pentru un pavilion de vînătoare și pentru un castel; ultima arhitectură franceză, prin măsura ei impecabilă, prin ritmul ei discret, prin proporțiile ei muzicale, prin osatura ei nervoasă, firavă, și fermă totodată sub ornamentul cel mai puțin aparent și cel mai rar, prin admirabila ei intenție de a suprima din apartamente prisosul decorativ, de a lăsa mari spații goale, spațioase precum inteligența, cu oglinzi înalte și pure care le înalță și le lărgesc și mai mult, ultima arhitectură franceză este arta esențială a acestui timp. Dar ea va înceta, aproape brusc, și va face loc, o dată cu întreg decorul care o întovărășește, unei construcții sentimentale, de altfel logic concepută, care combate primul ei principiu și care o va nimici cu desăvîrșire.

În fond, era sfîrșitul unei mari aristocrații și încercarea de constituire a unei alteia. Cea care moare l-a zeificat zadarnic pe Voltaire încă din viață. Dacă el e cel care a dat dezagregării ei sens și valoare, tot el e cel care a ucis-o, sfărîmînd toți idolii care o apărau împotriva dezagregării. Imparțialitatea lui Houdon l-a înțeles pe distrugătorul așezat pe ruine, cu mîinile sale crispate și rîsul său infernal, ca și pe constructorii generoși sau îndărătnici: Diderot — primind totul și încrezîndu-se în viața care înaintează, și se retrage, și se scurge, și se recompune —, Rousseau — încercîndu-și toate materialele cu o atenție bănuitoare și încăpățînată —, Buffon — puternică față rotundă în care germinează miturile viitorului. Gingașele femei de la Trianon și de la Versailles vor urma doar o modă sau vor descoperi prea tîrziu sentimentul ellberator. Palatele se prăbușesc, iar muncile din colibele artificiale nu înăspresc îndeajuns mîinile. Elementele restaurării sufletelor se află în cartierele cele mai aglomerate și cele mai negre,

în care se îngrămădesc și trudesc bărbații și femeile Parisului.

## IV. Chardin

O dovedește Chardin. Tatăl său este tîm- 148
plar. El nu pleacă din strada lui. Pictează fir- 149
me. Expune în aer liber, în Place Dauphine. 150
Mai tîrziu, trimite, firește, lucrări la Salon. 151
Dar nici un contact cu lumea, nici un con- 152
tact cu Curtea, prea puține contacte cu artiștii, cu criticii, cu amatorii. E un om onest și bun. Trăiește ca un mic burghez. E un practician. Doar atît. Cum își cunoaște meseria la perfecție, e indulgent cu cei care nu și-o cunosc, știindu-i dificultățile. Nu pictează mult, căci pictează încet, cu o sîrguință dureroasă și pătimașă. Nu recurge la modele. Soția lui, copiii, cîteva animale de pe lîngă casă, vesela de fiecare zi și cratițele din bucătărie, și apoi carnea, legumele, pîinea, vinul, cumpărate în aceeași zi de la măcelar, de la grataragiu, de la brutar, de la precupeț. Cu ele, scrie legenda muncii domestice și a vieții obscure, imaginile sale ne vorbesc în felul în care ne vorbesc cuvintele lui La Fontaine, și el este, împreună cu Watteau și cu Goya, cel mai mare pictor din Europa din perioada cuprinsă între moartea lui Rembrandt și maturitatea lui Corot și a lui Delacroix.

Trebuie să asistăm la viața lui, în camerele de atunci, slab luminate, în care, timp de un secol, familia se constituia și se reînnoia în mijlocul acelorași obiecte. De îndată ce se trezește, îmbrăcîndu-se, la masă, și în timpul acelui mic du-te-vino între bucătărie și sufragerie, între curte și pivniță, el privește, meditează, și nu are altceva de făcut, pentru a transpune cele văzute în poemul intim care îi urcă liniștit din inimă în degete, decît să trezească în jurul lui sonoritățile adormite. De ce un alt fundal decît zidul gol, de ce un alt

aer decît cel pe care-l respiră el împreună cu toți ai săi? Totul va căpăta nota lui particulară prin nuanță și prin transparență, aparenta monotonie va concentra din tăcerea intimă savoarea, spiritul tainic, forța expresivă a lucrurilor. „Ne slujim de culori, dar pictăm cu sentimentul." Fără îndoială. Întreaga splendoare stă în voluptatea exclusivă de a picta, pe care niciodată, nimeni, cu excepția lui Vermeer din Delft, fără îndoială, n-a posedat-o în asemenea măsură. Prea bunul pictor Chardin își pictează tabloul cu dragoste, precum un bun tîmplar, un bun zidar, un bun strungar, un bun lucrător care au ajuns să iubească materia pe care o lucrează și unealta care-i salvează de plictiseala uniformă și îi înalță la demnitatea de a-și cunoaște puterile. Nu e mai multă iubire în brațul gol ieșind din mîneca răscroită decît în șervetul pe care-l ține și în pulpa de berbec care îl umple și care atîrnă greu în mîna trandafirie și grasă. A pictat cu aceeași atenție și pe fetița ce se străduiește să spună corect *Ru-*
151 *găciunea* pentru a căpăta mai repede supa, și pe mama care i-o va da și care se înveselește privind-o, și armoniile burgheze ce le înconjură pe amîndouă, șorțurile, rochiile de lînă, dunga albastră alergînd pe fața de masă, castronul de supă, mobilele de stejar lustruit, umbra care dă tîrcoale și mîngîie. El știe că toate acestea se armonizează între ele, că viața obiectelor depinde de viața morală a ființelor, că viața morală a ființelor primește reflexul obiectelor. Tot ceea ce există are drept la respectul lui plin de iubire. El este, împreună cu Watteau, în Franța, singurul pictor religios al acestui secol fără religie.

Își însuflețește materia cu o flacără interioară pe care nu o lasă niciodată să țîșnească, și pe care o închide în lucruri chiar în clipa cînd sînt gata să iasă din ele. Cunoaște totul atît de bine! Iată castronul de supă din care în fiecare zi vede urcînd aburul înmiresmat al verzei și al morcovilor pe care ne-

vasta lui i-a adus de la piață. Acest calcan vîscos și însîngerat, de curînd golit de mărunțaie, va fi mîncat deseară cu sos, cu praz, cu pîine frecată cu usturoi și cu vin. Iată paharul lui. Iată tocul lui de ochelari. Iată degetarul, foarfecele, coșul de lucru de mînă, ghemele de lînă și de ață ale doamnei Chardin. Ea poartă de multă vreme această rochie modestă de culoarea prunei, cu dungi mov și albastre. După felul în care pictorul își pune pipa pe masă, ghicești că trage din ea în fiecare zi. O pictează cu atîta sîrguință, cu atîta iubire, cu atîta delicatețe, de parcă s-ar teme să nu o spargă. Încorporează în acest urcior de pămînt, în acest porțelan de culoarea laptelui, florile ce sînt pictate deasupra, așa cum soarele și viața amestecă în fructe culoarea sucului lor, în cărnuri culoarea sîngelui lor. Totul, piatra jgheabului din bucătărie, masa de stejar, cele trei ouă aflate pe ea, cuțitul, vasul de aramă pe care o rază de lumină iscă o baltă de argint, capătă parcă, datorită insistenței sale de îndrăgostit, o prospețime de fructe aromate. S-ar spune că piatra și lemnul au fost mai întîi sfărîmate, pentru a fi apoi amestecate cu acest lichid roșu care doarme în paharul de cristal, cu albastrul lucitor al acestei lame, cu strălucirea roz sau verde a acestui măr care tocmai s-a rostogolit pe masă între această ceașcă lucioasă și această faianță ca fildeșul, că apoi au fost aglutinate și făcute mai dense, datorită fervoarei cu care artistul le-a mîngîiat textura. Amestecate cu albastru, cu roz și cu auriu, tonurile de alb ale vaselor de lut ars și ale rufăriei par a fi fost muiate în lumina care scaldă paleta și penelul. Zahărul pe care toamna l-a condensat în fructele coapte picură din acești ciorchini îndesați, din aceste mari piersici gălbui, iar din acest cozonac fierbinte încununat cu o crenguță de dafin se prelinge untul topit. Această sfîrlează de fildeș care se învîrtește, acest suport de creion pe jumătate prins într-un sertar de co-

modă, această foaie de hîrtie albă, această pană de gîscă par a fi însăși condensarea atmosferei materiale. Ceața perlată care o compune se îngroașă parcă din loc în loc, alcătuind pene albe, șuvițe de păr pudrat, panglici de mătase întunecată care însuflețesc blînd penumbra imobilă a uimitorului mister al formei trezite de spirit și modelată de mînă. În spațiul limitat în care vibrează o pulbere cenușie, reflexele contopite se întrepătrund și își răspund, și se îmbină, pentru a crea de la distanță o armonie atît de măsurată încît toate elementele ei se șterg, și ea pare a fi o singură voce. Chardin pictează fiecare obiect cu reflexele combinate ale tuturor celorlalte obiecte, presimte cuceririle vii ale celor ce vor veni la un secol și mai bine după ce el nu va mai fi și, prin puritatea limpede a stilului său, demonstrează că melodia poate conține tumultul polifonic cel mai bogat, după cum o singură frază rostită de un om înțelept poate exprima întreaga complexitate ametitoare a dramelor pe care acesta le-a trăit.

El singur e de ajuns pentru a arăta că prin spiritul ei atent, prin onestitatea ei pricepută, prin facultatea de a organiza și prin finețea-i viguroasă, mica burghezie meșteșugărească din Franța este vrednică să capete întîietatea. Căci artistul monden, cu facilitatea sa fermecătoare, știe tot atît de puțin să construiască și să păstreze cît și clasa cu desăvîrșire descompusă care îl răsfață și îl hrănește. Zece pictori sau gravori, Louis-Gabriel
153 Moreau prin peisajele sale luminoase și precise, Gabriel de Saint-Aubin prin cronicile sale savuroase și Lépicié, bun practician în materie de pictură și de gravură, precum și Joseph
154 Vernet, deși acesta simte nevoia să-și facă iertată viziunea transparentă și aurie a spațiului printr-un cadru roman care nu o poate nimici, alcătuiesc, între Chardin și artiștii la modă, un fel de lanț continuu, în care regăsim mai mult sau mai puțin, cu toate trep-

tele intermediare, soliditatea substanțială a unuia și farmecul echivoc al celorlalți. Ollivier, care își are calitățile sale, ținînd de o viziune cenușie, înduioșată și meticuloasă, apare ca un emisar subtil trimis de el în saloanele la modă, spre a ne da despre ele o imagine care să nu fie numai cea pe care ne-ar fi putut-o da un psiholog sau un decorator. Houdon, fără îndoială, duce, și în chip mult mai vizibil, aceeași luptă ca și Chardin, cînd pictează cu înțelegerea sa spontană, cu forța sa subtilă, cu ușurința sa, pe cei care-i dau stării a treia unealta care-i trebuie. El a pătruns mult mai adînc decît Chardin în intimitatea spirituală a femeilor, și chiar în cunoașterea minunatei uimiri a copiilor în fața vieții. Chardin, totuși, dintre toți, este cel ce reprezintă cel mai bine, și în modul cel mai exclusiv, misiunea esențială a secolului. Houdon devine nesigur și fad de îndată ce vrea să le înfățișeze pe zeițele din Olimpul de la Versailles. Ceilalți au o latură timidă și dulceagă, din pricina căreia îi uităm prea curînd după ce i-am iubit prea curînd. Și prin el vedem că deși abisul este aproape, toți cei ce acționează și muncesc vor avea puterea să-l treacă.

## V. David, neînțelesul

Dar fără lirism. Lirismul nu apare niciodată cînd cucerirea se organizează, el se naște din cucerirea însăși, cînd energia atinge apogeul și întrevede viitorul. Starea a treia, ale cărei virtuți mijlocii erau exprimate de Chardin, crede că trebuie să devină rigidă în ajunul triumfului, și să-și demonstreze virtutea. Fiindcă Rousseau visase omul absolut, cuceritorul puterii politice se propune cu candoare ca realizîndu-l pe acest om, și își organizează în jurul acestei idei morala, religia și, din nefericire, estetica. De altfel, totul îl îndreaptă

către acest rol. El reacționează împotriva desfrîului clasei pe care vrea să o deposedeze. Deși invocîndu-i pe Diderot și pe Voltaire, el reacționează împotriva scepticismului lui Voltaire, și a imoralismului lui Diderot. Crezînd că lovește în creștinism, reacționează, în numele creștinismului, împotriva necredinței filozofilor și a mitologiei naturale pe care Buffon și elevii săi o pregătesc spre a-l înlocui. El invocă în fond acel raționalism cartezian care, după ce a organizat totul, după ce, apoi, a distrus totul, năzuia, consolidat cu idei janseniste și cultură engleză, să reconstruiască totul. În sfîrșit, descompunerea estetică și morală a secolului îl face să creadă că nu va învinge decît cu condiția de a adopta în toate domeniile o poziție contrarie acțiunii sale. În monumente, mobile, statui, tablouri, linia dreaptă și nudă va înlocui linia sinuoasă și încărcată. Iar omul incoruptibil va opune principiile sale rigide amabilului cinism al gentilomului de anticameră și al diletantului politic.

I se oferă unealta pe care o cere. De un sfert de secol, antichitatea preocupă spiritele. Acolo se află Virtutea, și tot acolo și Frumusețea. André Chénier îi dedică imnuri lui David, în operele căruia Robespierre recunoaște pe planul fizic ceea ce este el însuși pe planul moral, și căruia Convențiunea îi încredințează grija de a organiza estetica republicană conform austerității, pompei și stoicismului roman. Educația sa de pictor și de bărbat l-a pregătit să devină un adevărat Le Brun al Revoluției. Obținînd premiul Romei, el găsește Roma în plină febră arheologică. Fuseseră descoperite, cu mai puțin de douăzeci de ani în urmă, orașele mumificate, Herculanum și Pompei. Sînt răspîndite gravurile lui Piranesi, cel care însuflețește ruinele romane cu un spirit sumbru și viu. Hubert Robert vizitează aici zidurile prăbușite, colonadele inegale, bolțile crăpate acoperite de iederă și ierburi, toate cîmpurile pline de pietre moarte,

al căror sol înălțat lasă să se întrevadă ici și colo zei pe jumătate îngropați. Joseph Vernet se proclamă urmașul celor doi emigranți ai marelui secol, Claude și Poussin. De cînd Vico a creat filozofia Istoriei, pămîntul italian însuși pare a se trezi. Tragediile lui Alfieri exaltă virtuțile republicane, Beccaria smulge de sub dominația evului mediu teologic Crima și Pedeapsa. Canova va veni curînd spre a învia eroi serbezi și spre a propaga în saloane doctrinele davidiene, puse la îndemîna femeilor ușoare, a diplomaților și a oamenilor de litere. Germanii caută să întemeieze o știință a esteticii pe bazele unei arheologii greco-latine prea puțin cunoscute. Winckelmann tocmai și-a scris *Istoria,* Lessing publică un întreg volum despre plictisitorul Laocoon. În Franța, de altfel, unde Montesquieu, prin a sa *Mărire și decadență a romanilor,* a arătat de multă vreme drumul, unde Soufflot construiește Pantheonul, unde Enciclopedia a trebuit să cerceteze lumea antică, unde Caylus, om de gust pe care artiștii îl ascultă cu plăcere, scrie nenumărate memorii despre pietrele sculptate și despre medalii, Barthélemy și Volney dezgroapă cetățile și moravurile auguste, iar lectura lui Plutarh cioplește statui antice în sufletele tinerilor.

Nepot al lui Boucher, admirator al lui Fragonard, pornind de la ei și purtînd pecetea lor, 157
Louis David vede limpede că dacă secolul lor 158
a mai păstrat o urmă de viață vie, el le-o da- 159
torează lor, care sînt, la urma urmei, urmașii direcți ai lui Watteau și ai lui Rubens. În numele lor luptă el atît de aprig împotriva Academiei, pe care Convențiunea o suprimă de îndată la cererea lui. Dar de la ei la el există o distanță tot atît de mare cît și distanța dintre oamenii de lume și jurnaliștii care au pregătit Revoluția și cei care au făcut-o. Ei distrugeau, iar el construiește. Pentru că își închipuie că regăsește în statuile romane disciplina de care are nevoie ca să privească adevărul

în față, se îndreaptă hotărît către ele, fără a se mai uita nici în dreapta, nici în stînga, întorcînd spatele oamenilor și lucrurilor din vremea lui. El nu vede că astfel cade în aceeași greșeală ca și Școala mult detestată și că substituie, cu o autoritate ce nu admite replică, dogma antică dogmei renascentiste.

Toată viața sa va fi, din acea clipă, o colaborare îndărătnică și dureroasă între firea lui de artist și voința lui de estetician, între nevoile ființei sale și credințele timpului său. E un pictor autentic. În scenele sale istorice cele mai fidel copiate după statuile antice în ceea ce privește mișcarea exterioară, în ceremoniile sale contemporane care se apropie cel mai mult, prin compoziția lor rece și rigidă, de basoreliefurile de pe arcurile romane, un veșmînt de purpură sau o pernă de catifea albastră, o broderie de aur, o pană, un drapel de mătase, tot ceea ce e obiect actual, accesoriu a cărui materie e cu neputință de modificat, este pictat cu cea mai bogată, cea mai densă și cea mai opacă strălucire. De îndată ce trupurile nu sînt goale, rigiditatea ansamblurilor — întotdeauna construite din afară și cu procedeele unei tehnici interpretate conform aparențelor sale și niciodată conform spiritului său — se uită uneori, în fața intensității armoniilor și a splendorii unei materii stinse în mod voit. Te gîndești la cutare pictor spaniol din secolul al XVII-lea — la Zurbarán, de exemplu — pe care severitatea monahală nu-l împiedica să vadă grosimea veșmintelor de postav aspru, paloarea compactă a pîinii, textura sonoră și dură a oalelor de pămînt, și chiar un tremur argintiu în adîncul îndepărtat al cerului. Și adesea, la unul dintre povestitorii noștri francezi, robust și plin de sevă, prin vreo figură rumenă de dascăl, prin vreun pîntece obez de canonic, pe care trebuie să le cauți cu răbdare în colțul cel mai puțin vizibil al tabloului solemn, dar pe care le-ar descoperi La Fontaine și pe

care Courbet a știut să le vadă. Voința îi depășește aproape întotdeauna sensibilitatea, dar, uneori, aceasta o silește să dea înapoi. Cîte portrete lăsate neterminate în mod intenționat poate, pictorul fiind avertizat de emoția lui în clipa în care atingeau cel mai înalt grad de forță! Fără îndoială, avea în acele ceasuri curajul atît de rar de a fi mai puternic decît principiile sale și de a se opri la timp. Cu fundalurile lor tulburi și cenușii și cu materia lor ezitantă, cu vigoarea lor expresivă și cu fidelitatea lor, ele par suspendate între viața difuză, unde începe emoția omului, și conștiință, unde începe imperiul lui intelectual. Trăiesc, și totuși viața lor este cuprinsă între limite precise. Sînt construite ca niște monumente și totuși suprafața lor se mișcă. Exprimă, în același timp, forța și libertatea. În fața lor înțelegi din plin tristețea lui David cînd a văzut, în 1816 statuile de marmură din Partenon. El a simțit că întreaga sa carieră era o îndelungă neînțelegere, o confuzie permanentă între adevărul pe care l-a întîlnit și viața la care credea că ajunge.

El are drept la respectul nostru. Fără îndoială, n-a văzut caracterul cumplit al scenelor al căror actor a fost adeseori. N-a auzit răsunînd pe caldarîm saboții femeilor din popor și tunurile secționarilor. N-a privit capetele livide înfipte în vîrful sulițelor, nici străzile înroșite de sînge. N-a ascultat furtuna urlînd în pieptul lui Danton. Deși membru al Convenției, s-ar spune că nu a trăit tragedia Adunării. N-a simțit oroarea grandioasă a războiului, nici n-a tresărit pironindu-i arhanghelul cu privirea. Dar toate acestea nu au nici o importanță. El are drept la respectul nostru. A restituit materiei pictate substanțialitatea pe care aceasta și-o pierduse aproape cu totul și a reabilitat spiritul religios și pasionat cu care un artist trebuie să abordeze forma și să-i considere structura. Este ca și Revoluția însăși, aproape intolerabil în ceea ce privește

litera sa, dar admirabil în intențiile și în pornirile sale spontane. Ai senzația în prezența lui că un întreg popor se regăsește pe sine. Totul înainte e numai conversație, frivolitate, flecăreală. Introdus de Rousseau în acțiunea artistică, ca și iacobinul în acțiunea politică, el vine, răscolește spiritele, și încearcă să refacă o lume pe planul voinței. Grația piere, vai, ca și rămășița de viață pe care o tîra după sine, dar iată că apare forța și se întrezărește adevărul. Un adevăr abstract, în afara spațiului, în afara mișcării și a schimbărilor vieții, fără îndoială, corespunzînd omului abstract. O estetică, e adevărat, semănînd cu acele constituții inspirate din Montesquieu și din Rousseau, împrumutate de la Geneva, de la Londra, sau de la Roma, care s-au ciocnit și s-au răsturnat unele pe altele timp de zece ani, pentru a da Franței un suport politic pe care nici aptitudinile sale, nici temperamentul său nu o pregătiseră să-l primească. Dar toate acestea nu au nici o importanță. În timp ce au loc aceste încercări teoretice, spiritul Revoluției, spiritul vieții se răspîndea peste Europa o dată cu armatele sale, și se afirma în sentimentele celor nobili și puternici.

## VI. Muzica

Așa s-a întîmplat. Kant s-a abătut din drum. Goethe s-a oprit dintr-al său pentru o clipă. Beethoven și-a strigat speranța în cele patru vînturi. Ce importanță mai are acea Franță aproape exclusiv rațională și prea puțin înzestrată cu simț artistic, a acestui mare secol viu! Ea avea destul de lucru cu bătrînele mituri ce trebuiau doborîte, cu tinerele mituri ce trebuiau inventate, cu teroarea și cu iubirea ce trebuiau impuse cu sabia. Îi avusese pe Montesquieu, pe Voltaire, pe Diderot, pe Jean-Jacques, pe Vauvenargues. Îl avusese pe Buffon, care a recreat pămîntul. Îl avea pe La-

place, care a recreat cerul. Îl avea pe Lavoisier, care a recreat apa și focul. Îl avea pe Lamarck, care a recreat viața. Germania își oferea imnurile mulțimilor dezlănțuite de spiritul lor.

Flux și reflux misterios al sufletelor! În timp ce un război cumplit pustia Germania, Franța aristocratică a secolului al XVII-lea înălța construcția intelectuală pe care muzica germană avea să pună stăpînire, în primul rînd pentru a dărui vocii populare sprijinul eroilor. Pînă la Wagner, raționalismul francez va călăuzi muzica germană. Fără arhitectul Descartes, Sebastian Bach n-ar fi existat, iar Beethoven n-ar fi putut să-l introducă pe Rousseau în pasiunea occidentală, dacă Bach nu l-ar fi învățat să ordoneze masele simfonice conform inteligenței înălțate de îndoială pînă la sentimentul realității sale. Popoarele comunicau pe deasupra religiilor creștine. Iar gîndirea franceză, pentru a învinge teocrația catolică, împrumuta de la protestantism preocupările lui morale, după cum muzica germană, pentru a învinge teocrația protestantă, împrumuta de la catolicism geniul lui arhitectural.

Prin muzică, fără îndoială, urmează și se continuă în suflete răsturnarea morală care pregătește moartea vechilor teocrații, Revoluția franceză nefiind decît trecerea tragică de fapt și de drept. Muzica este vocea cea mai universală și cea mai vagă, cea de care se folosesc întotdeauna, pentru a se întîlni, oamenii cei mai diverși. Ea apare în Italia, cînd Renașterea a frînt mănunchiul energiei sociale, ca o chemare de nădejde. În timp ce arhitectura a murit, în timp ce sculptura moare, în timp ce pictura înflorește, muzica, aici abia se naște. Iată-l pe Palestrina, și marea sa undă care se înalță și coboară ca un piept ce respiră, iată lungul hohot de plîns ce nu se stinge, vocile care răsună tot mai puternice, chemînd alte voci, iată inimile mai curajoase și mai vrednice de milă care încurajează alte

inimi. Încă un secol. Dispersiunea se accentuează, o singură voce se mai înalță, melodia lui Monteverdi are sensul arabescului pictat, ea unește cu o linie dură și continuă, ca un volum sculptat, sentimentele contradictorii ale unei mulțimi anarhice pe care nici un sentiment colectiv nu mai e capabil să o unească. Încă un secol. Elocința deznădăjduită a lui Arcangelo Corelli e încă de pe acum întretăiată de strigăte bizare, linia sa prea încordată se frînge pe alocuri, artistul simte că nu e înțeles. O dată cu Marcello, nu mai auzim decît o voce de fier care nu trezește nici un ecou. Dar aiurea alte mulțimi încep să se însuflețească. Lulli a adus sufletul italian în Franța, unde germanul Gluck va fi înțeles.

Watteau, francez din nord, simte în aer speranța germană, iar prin germanul din sud Mozart. Hercule-copil al muzicii, care tîrăște ghirlande de flori în larma concertelor și a balurilor, el deschide pasiunii italiene extraordinara catedrală construită de Bach, în care vocile lui Händel și Haydn trezesc nesfîrșite ecouri, și în care, încă de pe acum, înăbușit, răsună strigătele lui Beethoven.

Între elita supremă și popor, orice distanță dispare în acel moment. Eroul spiritului cîntă. Poporul acționează. Nici un element intermediar nu-i unește. Și nici nu e necesar. Toate inimile bat laolaltă. Poate că nu există în Franța decît un singur artist care să simtă că trecerea de la o lume la o alta, ce se afirmă, irezistibilă, în simfonia populară, exprimată înăuntru prin Danton, și, mai tîrziu, condusă în afară de către Napoleon, se împlinește în spiritul maeștrilor inteligenței doar prin vo-
160 cea muzicii. Prud'hon e un muzician care se
161 ignoră. La acest îndrăgostit al formei, totul se
162 petrece în jurul formei, în umbra caldă care o face să se piardă în depărtare și o subliniază în adîncime. Dacă Revoluția apare în opera lui David în sentimentul de încordare pe mar-

ginea prăpastiei și în răsturnarea radicală de orizont, la el ea se simte în insensibilul progres prin care suprafețele luminoase se ivesc din obscuritate. Pornind de la armoniile superficiale pe care Boucher și Fragonard, urmînd exemplul lui Tiepolo și Lemoine, le asociau în spații în dîre abia indicate, el pătrunde pînă la volumele modelate în plină materie, iar în complicitatea penumbrei sale, unde se operează tranziția, apare pentru prima dată în pictură romantismul. Prud'hon a citit *Confesiunile*, desigur, și *Noua Heloiză*, și chiar romanul *Paul și Virginia*, pe care îl ilustrează, dar pe care arta sa insinuantă și senzuală îl domină cu toată forța unei pasiuni hrănită la izvoare infinit mai pure decît verbalismul sentimental al saloanelor la modă. El iubește forma sculptată care se ascunde și se rotește încet, urmărită de umbra mișcătoare. Cum posedă secretul de a face piepturile să respire, de a mîngîia sînii tremurători, membrele rotunde ce se ivesc dintr-un fel de crepuscul, poate să le dea drept cadru pădurile întunecate străbătute de pîraie, și frunzele lor foșnitoare și trunchiurile lor negre și aplecate. Desigur, el încearcă să urmeze lecția lui David pe care îl prețuiește, iar Roma, unde a petrecut mai mulți ani, îl supraveghează. Dar ea nu-l influențează. Și apoi, a văzut tablourile lui Greuze. Și, mai ales, el este Prud'hon. Severele profiluri se estompează, învăluite într-o lîncezeală senzuală, atitudinile de statuie capătă greutatea gesturilor duioase și a abandonului amoros. Sînii vestalelor întind cutele rochiilor antice, iar brațele muzelor tragice sînt grele de voluptate. Gîtul tuturor femeilor palpită de suspine pe care el le culege de pe buzele lor calde, iar pleoapele lor sînt învinețite de așteptarea fericirii, sau de trecerea ei. Ele au acea atitudine de abandon matern a marilor îndrăgostite, pentru care bărbatul este întotdeauna un

copil. Gluck este și el foarte aproape de toate acestea. Iar duiosul Prud'hon reprezintă ultima seară a visului de plăcere, de nostalgie și de muzică pe care Watteau îl începuse, și care coboară către o dimineață înceţoșată de sînge.

## I. Expansiunea Franței

Sfîrșitul — în secolul al XVIII-lea — aristocrației născute din sistemul feudal nu e specific Franței. În alte țări, e adevărat, lipsește sancțiunea politică. Dar ceea ce îi este mai ales caracteristic, adică eleganta afectare cu care stăpînii adoptă ideile care le amenință puterea, cu care îi ocrotesc pe cei care le propagă, cu care îi tratează pe filozofi, pe artiști și pe oamenii de litere ca pe niște egali, poate fi întîlnită, aproape pretutindeni. Anglia este pregătită, desigur, de vreme ce *whigs* și *tories* ocupă alternativ posturile de conducere, de vreme ce ea rezistă pînă în zilele noastre, datorită acestui înțelept avans, deposedării revoluționare a privilegiaților. Dar chiar și în Anglia, unde, după cum vom vedea, pictorul este un om de lume, oaspetele și comeseanul celor mari, unde „Revista" difuzează ideile și nivelează inteligențele, unde Fielding, Richardson, Goldsmith îi introduc pe micii burghezi, iar Daniel Defoe pe șnapani și pe proscriși, pe scena intelectuală, aristocrația din naștere este definitiv deposedată, ca și gîndirea, cu începere de la Locke, de caracterul ei divin. Știm, de altfel, că regele Prusiei, prieten intim cu Voltaire, scrie tratate de filozofie naturală. Că

Iosif al II-lea are idei anticlericale, autorizează divorțul, desființează șerbia, recunoaște toate religiile. Că Inchiziția rămîne aproape liniștită în Spania, unde vedem chiar un rege expulzîndu-i pe iezuiți. Că țarina însăși visează să-și instruiască și să-și emancipeze supușii.

Desigur, cartezianismul, care constituia, către sfîrșitul secolului precedent, osatura gîndirii filozofilor, nu fusese străin de această criză psihologică a Europei, căci el introdusese în idei claritatea, metoda și un fel de cadență, care le îndreptau în mod irezistibil către universalizare. Ordinea franceză exercita o mare atracție asupra panteismului oriental și nordic, unde confuzia medievală a Europei și a Asiei domnea încă în filozofie, în politică, în artă. Dar, în timp ce în sufletele nobile ea își croia drum cu o forță secretă care organiza treptat armonia lăuntrică din care avea să țîșnească muzica, turma cea mai docilă, cea a intelectualilor, nu căuta în ea decît aparențele, și imitația făcea ravagii. De-a lungul întregului secol, în timp ce Franța se aventurează dincolo sau în altă parte, douăzeci de prințișori germani își construiesc micuțul lor Versailles, iar cîțiva prinți de seamă fac același lucru: la Stuttgart, la Carlsruhe, la Würzburg, la Schönbrunn, palate regulate și grădini geometrice introduc deprinderile speculative ale Franței în practica arhitectului oficial și a clienților săi. Filip al V-lea taie în deșerturile calcinate ale Spaniei oaze de piatră și de apă, înviind aici fantoma amintirilor sale nostalgice de mic prinț francez. Frederic al II-lea, mai tîrziu, consideră că aceste imitații servile sînt învechite și pornește, greoi, pe aceeași cale: Versaillesul lui Ludovic al XV-lea și chiar al lui Ludovic al XVI-lea apare la Potsdam, cel puțin în ceea ce privește intențiile sentimentale, moda, numele idilelor și romanțelor. Rusia, ca și el, vrea să fie în pas cu vremea: Ecaterina îl cheamă pe Vallin de La Mothe și-l pune să-i construiască un palat în stilul lui Gabriel, pe

J.-B. Le Prince să-i picteze sau să-i graveze scene din viața populară, pe Falconet să-i educe sculptorii, pe Diderot, mă tem, să-i întemeieze o estetică și să-l creeze pe omul rus după chipul celui mai încîntător dintre filozofii francezi.

E, de altfel, remarcabil faptul că aflăm întotdeauna cheia artei occidentale — cel puțin a arhitecturii sale — în Franța, în Italia, sau în raporturile lor reciproce. Raporturi vechi — fără a mai vorbi de cele ale Școlii, nenumărate și cele mai adeseori dezastruoase — și care se continuă neobosit încă din evul mediu în vederea unei prime încercări de stil occidental, de vreme ce Pierre d'Angicourt construiește în Cele-două-Sicilii, în timpul ultimelor Cruciade, de vreme ce Giotto consultă sculptura franceză, în timp ce Simone Martini pictează frescele de la Avignon, de vreme ce Fouquet coboară în Italia sub Carol al VII-lea, de vreme ce Primaticcio și Rosso, Da Vinci și Cellini vin în Franța sub Francisc I, în timp ce Jean Boulogne locuiește în Italia, de vreme ce sub Ludovic al XIII-lea și Ludovic al XIV-lea, Poussin și Claude sînt la Roma, în timp ce Bernini e chemat la Paris, de vreme ce, sub Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea, Vernet și Hubert Robert pictează ruinele romane, iar Servandoni înalță clădiri în Franța, unde lucrează fratele lui Casanova. Cu excepția Rusiei — care epuizează formulele bizantine și uneori mongole pînă în vremea lui Petru cel Mare și care, sub Petru cel Mare, face mai întîi apel la Olanda —, Europa, și în special, Germania, prin intermediul stilului romanic, apoi al stilului ogival, apoi al unui amestec insuficient definit de rococo și de baroc, apoi, în sfîrșit, prin intermediul stilului clasic francez, este tributară de șapte sau opt secole Italiei și Franței. Rusia, de altfel, nu rezistă dincolo de Petru cel Mare, care face apel la arhitecții lor spre sfîrșitul domniei sale. Marea arhitectură, care este clară și pozitivă,

aparține, de la începuturile Istoriei, numai lumii mediteraneene, sau pătrunde în Galia prin Provența. Din timpurile miraculoase, cînd Franța de Nord a știut să introducă, pentru un secol, spiritul muzical al francilor din Germania în bolta în leagăn romanică, înălțată de arcul frînt arab pe care cruciații îl aduceau din Levant, aproape totul, în Europa, izvorăște din acțiunea, bună sau rea, a celor două popoare de constructori: în general vorbind, refluxul Italiei asupra Franței și a Europei în secolul al XVI-lea, e urmat de momentul de reculegere al Franței, care își organizează, în secolul al XVII-lea, ordinea sa clasică, cu elemente în cea mai mare parte italiene, apoi de expansiunea Franței, care face să dea îndărăt pretutindeni, în secolul al XVIII-lea, metodele italiene epuizate și emfatice. Astfel Europa, în evul mediu, așteptase, pentru a înceta să mai folosească aportul romanic venit din Orient și din Italia și pentru a construi asemenea Franței, ca Franța să fi asimilat și să fi transformat acest aport. Franța slujește drept filtru între Nordul care o invadează cu lirismul său difuz și Sudul care o supune ritmurilor sale simetrice.

## II. Serbarea venețiană

Deși Italia a acționat neîncetat asupra Franței și Europei, Europa și chiar Franța n-au exercitat niciodată asupra Italiei altceva decît o tutelă trecătoare, numaidecît modificată și curînd mascată de caracterul particular, mai întîi tăios, mai tîrziu dulceag, al țării. Giotto absoarbe foarte repede sculptura franceză. Brunelleschi domină goticul, Mantegna dă asprimii germane o sonoritate de harfă, catedrala din Milano nu pare a fi nici de aici, nici de aiurea. Deși Italia din secolul al XVIII-lea capătă în mod hotărît înfățișarea revoluționară ce caracterizează acest secol aproape pre-

tutindeni, ca și Franța și Anglia prin moraliștii lor, prin pictorii, prin romancierii lor, ca și Germania prin filozofii și prin muzicienii ei, ca și întreaga Europă prin aristocrația ei intelectuală și politică, și, pierzînd lirismul din timpurile eroice, renunță la elocința care pretindea că-l înlocuiește, influența Franței în această privință este aproape nulă. Spiritul european însuși o însuflețește: deși politica le este interzisă principatelor sale vasale, dintre care unul, totuși, Toscana, desființează, prin marele său duce, tortura și suprimă Inchiziția, Vico îi corespunde lui Montesquieu, Spallanzani lui Boerhaave, Volta lui Lavoisier și Beccaria lui Voltaire. Și aici se crede, ca pretutindeni, că a fost descoperit drumul care duce la „adevăr".

Bolognezii, trebuie s-o spunem, neteziseră acest drum în epoca imediat următoare lui Caravaggio. Guercino, Guido Reni însuși erau foarte îndemînatici în acele exerciții practice — scene de cîrciumă și de stradă, portrete, naturi moarte — care vor lăsa succesorilor lor, cînd Italia se va recunoaște obosită de retorica plastică pe care o impusese timp de aproape două secole Europei prin elevii lui Michelangelo și Rafael, o surprinzătoare libertate de manieră și de sentiment. Ea e încă și mai surprinzătoare, dacă o comparăm cu insolența servilă a Școlii și cu idealismul rigid sau cu subtilitățile platoniciene ale tuturor precursorilor celor doi maeștri din Roma. Apare pentru prima oară o grație ciudată, familiară și spirituală, cu totul lipsită de pedanterie și de prețiozitate, directă, cultivînd anecdota și știind totodată să ne facă s-o uităm, o artă a conversației ușoare, foarte învecinată cu arta franceză din aceeași vreme prin surse, intenții, procedee, deși foarte îndepărtată de ea printr-o anume notă de tristețe greu de definit, care ar putea fi comparată, e adevărat, cu cea a lui Watteau, dar cîtuși de puțin cu cea a lui Boucher, Chardin, Moreau cel Tînăr sau Frago-

nard. Carnavalul este trist, în fond, și, în secolul al XVIII-lea în Italia, carnavalul nu încetează o clipă. El invadează balurile, teatrele, unde drama mascată se joacă tot anul, și poate fi văzut pe străzi și lagune în fiecare zi. La Veneția, femeile din înalta societate nu mai ies decît cu o mască pe față. Tot astfel și călugărițele. Agonia inimilor și a sufletelor devine mai dureroasă sub aparențele fermecătoare ale serbării neîntrerupte. Totul e îngăduit, dacă nu ești văzut: dar te vezi întotdeauna pe tine însuți. Cînd nu cauți decît iubirea, nu afli decît plăcerea, care e de o monotonie, foarte curînd, cumplită. Luciditatea sporește, în timp ce poftele scad, își arată chipul veșted și singurătatea morală pe care o creează de îndată ce gestul lor tinde să devină mașinal. Adăugați la această tragedie mută faptul că toți cei care o exprimă au apărut și au crescut în timpul noii, scurtei și neașteptatei expansiuni a Veneției peste mări și în cei cîțiva ani care au urmat sfîrșitului ei. Marcello s-a născut în 1686, Guardi în 1712: între cei doi Pergolesi, Piazetta, Canaletto, Tiepolo, Pietro Longhi, Goldoni. Or, campaniile victorioase ale lui Morosini au loc de la 1666 la 1694, iar ecoul lor se mai aude încă la începutul secolului următor.

După cum Boucher se află, la noi, în centrul
164 serbării, aici domnește Tiepolo, acoperind pla-
165 foanele și pereții cu divinități ce plutesc, cu învolburări de nori, de îngeri, de amorași, cu largi gesturi de primire și de paradă, acrobații aeriene ale penelului, ce pare o făclie scuturînd în toate sensurile scîntei cu o generozitate pe care forța lui Tintoretto o domină, dar nu o depășește. Zeii țopăie, fac tumbe, saltă printre aștri ca niște figuranți desăvîrșiți dintr-un balet de operă. Este decoratorul de care are nevoie această lume ofilită, pentru care plăcerea echivocă și josnică înlocuiește beția puternică și victorioasă a simțurilor. Te gîndești la contemporanul său, Casanova, a-

venturierul aproape grandios, dar pentru cazinouri, lupanare, loterii, cabinete magice — tot atît de mare scriitor pe cît de mare pictor este el însuși, și în același fel, cu impudoarea lui, cu nerușinarea, cu volubilitatea lui, cu înfumurarea, cu inteligența lui expertă, cu victoriile lui ametitoare la suprafața sentimentului. Pictor îndemînatec, desigur, minunat orînduitor de iatacuri și de săli de petreceri, împrăștiind tonurile și formele cu ușurința unui nobil care risipește ceea ce nu-i aparține, colorist ingenios, spontan, liber, dar facil și prea sclipitor. Carnea aurie a femeilor din Veneția dispare sub fard.

Din spațiul regal în care marii săi pictori își înmuiaseră penelurile, el nu mai aduna decît cîteva nuanțe frumoase, dar vulgare în fond, și parcă șterse de ploile ce păreau a fi spălat, în același timp, verdele coclit și auriul palatelor răsfrînte în apa canalelor. Simțul atmosferei îl părăsea pentru a ezita cîtva timp în opera ultimilor pictori care ne-au lăsat portretul lagunei, pictori emoționanți, care surprind încă pe străvechile pietre roșiatice urmele irizate ale aerului sfărîmat de lumină, dar cărora orașul le apare atît de îmbătrînit și de micșorat, încît ei par a aparține unei alte rase decît maeștrii dispăruți, descriind alte locuri, vorbind o altă limbă. Guardi nu mai vede spațiul decît tremurînd pe ziduri, strîns în cadrul îngust al micilor sale pînze, atenuat, amestecîndu-se doar cu învelișul lucrărilor, care se precizează și se izolează, și se subțiază o dată cu ele, în larma serbărilor și în tăcerea din inimi. Sau noroios, încețoșat, dar poate tocmai de aceea mai sensibil, năpădit de pămînt umed, de mucegai, sclipind de fosforescențele apelor ce dospesc. Canaletto îl vede încă și mai puțin vast, și mai puțin amestecat cu substanța palatelor, a canalelor, a cerului, dar el îl captează cu grijă, și îl mîngîie, și îl răsfață, de parcă ar face cu el muzică de cameră. Acești pictori nu mai sînt autori de sim-

fonii, ci doar de melodii ale aerului. Acolo unde Tițian și Tintoretto, și, mai ales, Veronese, mînuiau cinci sute de instrumente deodată, pentru a slăvi, de la bolta semănată cu *aștri și pînă la comorile de perle și de mărgean* ale mărilor, imensa armonie risipită, ei își iau violoncelul în care dorm sonorități pe care le trezesc discret, într-un fel stăpînit, învăluit, puțin neliniștit și monoton, ca un plînset surd și ca un bun rămas, plin de iubire. Vernet, Ingres uneori, Corot, mai ales, îl vor vedea murind pe turnuri și pe domuri, foarte încet, încălzindu-le ca pe un fruct. O lumină aproape uniformă învăluie blînd aceste ta-
166 blouri, aurie la Guardi, roșcată și totodată
167 argintie la Canaletto, scăldînd totul și ase-
168 meni ultimului suspin al unei toamne peste care ar cădea cenușa stelelor din ultima ei noapte frumoasă. Numai apă și pietre, și aerul care se cufundă în sine, înainte de a muri cu totul. În sens invers, se petrece cu ei ceea ce se petrecuse cu primitivii din Veneția: Gentile Bellini, Lazzaro Sebastiani, Carpaccio. Dacă unii regretau spațiul, ceilalți îl presimțeau. Aceasta le dădea elanul, certitudinea și puterea ce nu pot fi găsite în uitare.

Guardi, mai mult, a pătruns în vorbitoarele acelor mînăstiri mondene și în sălile de bal pe care femei mascate le străbat parcă fără zgomot, așa cum amurgul atinge ușor auriul stins al zidurilor lor. L-a întîlnit aici pe Lon-
169 ghi, care urmărește și aici mascarada, așa cum o urmărește și pe lagună, pe ulițe și în piețe, pretutindeni unde orașul străbate secolul sub anonimatul dominoului. Iubirea publică, dar secretă, îl întovărășește, echivoca petrecere italiană, artificială, ușor amară, îl precede și dăinuie după el. Urmărește pe stradă femeile care nu-și scot niciodată masca de pe față. Pătrunde pretutindeni în urma lor, la concerte, la baluri, la teatru, la bîlci și în inima carnavalului. E alături de ele, în primul rînd, cînd se opresc lîngă scena uriașului sau a acroba-

tului, sau cînd se încumetă să calce cu pantofii de satin pe paiele grajdului unde zace monstrul bizar, elefant, rinocer, pe care o corabie l-a debarcat în ajun pe Cheiul Schiavoni. Seamănă cu un *Carpaccio care a renunțat la călătoriile imaginare* și care importă exotismul și visul în barăci, tripouri și saloane. Scenele sale galante, desigur, nu sînt nici atît de spirituale nici atît de indecente ca acelea ale cronicarilor francezi din aceeași vreme, dar în ele plutește un fel de nostalgie neliniștită, nostalgia lui Watteau, ale cărui desene, și, bănuiesc, și gravuri le-a văzut cel puțin în parte. Strălucirea lumînărilor în oglinzi, catifeaua măștilor negre pe mătăsurile argintii — fără îndoială ceva din sufletul marelui maestru melancolic al pădurilor pariziene și al serbărilor galante flutură în jurul umbrelor sale care trec, precum și ceva din misterul și din taina lui Velázquez.

## III. Italia nostalgică

Într-adevăr. Această măreție italiană, care mai aruncă încă ici și colo cîte o văpaie, își află distincția stearsă, dar foarte sigură și neașteptată după orgia rococoului, după emfaza Școlii, după vulgaritatea bologneză, în presentimentul că va pieri. Dacă vrem să înțelegem bine lucrul acesta, trebuie să ne ducem la Roma unde, cu un secol în urmă, o dată cu statuile contorsionate ale cavalerului Bernini, cu bătăliile și cu peisajele romantice ale lui Salvator Rosa, cu pictura populară a scamatorului Luca Giordano, viața ușuratecă și îndoielnică a Neapolului năpădea peninsula, amestecîndu-și apele tulburi cu secătuiții curenți ai Nordului. Ea contribuise cel puțin tot atît cît și nevoile propagandei iezuiților, la a devia sufletul tragic și pasionat al Italiei către acel stil baroc în care pasiunea devenea intrigă, iar tragedia melodramă. Nu pentru că ar

fi fost lipsit de strălucire sau de abundență. A fost, dimpotrivă, și prea strălucit, și prea abundent. Ceva din exuberanța hindusă buhăia edificiile, îngroșa picturile și convulsiona statuile. Dar înăuntrul lor nu aflai seva fierbinte a Indiei. Era o artă plină de vanitate și care umfla formele cu dorința de a seduce și de a uimi. Supuse unor organizații politice bigote și corupte, marile orașe italiene plătiseră tribut pentru bogățiile lor, cu începere din secolul al XVI-lea, înălțînd biserici năvalnice, aurite, încîntătoare, palate împodobite, ca și ele, cu decorații îmbelșugate. Fără a mai vorbi de Veneția, unde atmosfera salvează totul, această pasiune de a construi și de a părea conferise chiar, unora dintre ele, Genovei, Bolognei, mai ales Romei — Genova este foarte insolentă, iar Bologna foarte pretențioasă —, o anumită forță încăpățînată care devine aproape un fel de frumusețe. Cu ruinele sale năpădite de verdeață, cu palatele sale roșii care însîngerează fîntînile, cu enormele sale volume de apă, Roma obsedează amintirea prin monotonia ei greoaie. După două mii de ani, ea a rămas ceea ce era, locul din lume unde natura a consimțit să ia, cu cea mai neobosită indiferență, forma voinței. De altfel, în acest moment, ca și Veneția, și pentru pricini nesigure — e vorba, fără îndoială, de universalitatea insurecției filozofice —, ea își ridică, pe jumătate trează, carapacea de piatră, pentru a lăsa să treacă printre ruinele sale frumoase vile princiare împresurate de parcuri emoționante.

Roma e ciudată. Urîtă, de îndată ce o analizezi, ea își păstrează în ansamblul ei o splendoare artificială, învăluită în splendoarea vie a poporului său și a grădinilor sale. În Italia, în Anglia, în Franța — ca și în Orient —, grădina este singura expresie artistică ce rămîne cu adevărat privilegiul aristocrațiilor. Ea se adaptează nevoilor celor mai imperioase ale unor existențe cărora trîndăvia și avuția le

interzic să-și aparțină. Ea organizează în jurul lor singurătatea pe care ele nu o pot căuta înlăuntrul lor. E făcută pentru a-i înconjura cu șoapte, cu prospețimi, cu umbre, a căror posesie, în deplina libertate a pămîntului, reprezintă revanșa celor săraci. Chiar îngrămădită, constrînsă, îmblînzită, natura nu e niciodată urîtă. Arborii rămîn arbori, apa rămîne apă, florile rămîn flori, și de oricine ar fi ele orînduite, spațiul și lumina păstrează puterea de a pune în valoare contrastele, de a organiza valorile, de a orchestra culorile.

Vilele prinților romani au o maiestate tragică. Terasele se etajează către palatele rectangulare, vegetația întunecată care le acoperă răspîndește în aer parfumuri amare și profilează umbre înalte pe havuzurile aproape negre. Apele, aici, sînt nemișcate, sub chiparoșii ce se avîntă, iar trepte de marmură coboară pînă la ele balustrade circulare înverzite de mușchi. Tăcerea gazonului sub pădurile de pin dă alcătuirii lor voluntare o notă funebră. Văpaia încremenită a cerului, farmecul trandafirilor și parfumul lor nu fac decît să sublinieze încăpățînarea unei prezențe, invizibile și sinistre. Aici te gîndești la moarte, la uitarea definitivă.

De aceea grădinile vilelor care o înconjură îi pot pregăti Romei o cunună mortuară de merișori și de lauri. Moartea se apropie. După cum surprindem sentimentul apropierii, și la Guardi sau la Pietro Longhi, și în solemnitatea neliniștită a tînărului Pergolesi, care o simte înălțîndu-i-se dreaptă în cale, aici, mai mult încă decît la Veneția, asistăm la pregătiri. Într-adevăr, arta acestui secol are în ea ceva dureros. Marea muzică, spuneam, s-a născut probabil din spaima care îi este specifică. Această melancolie arzătoare care, sub ținuta comună și sub ritmurile aproape simetrice pe care le moștenește de la cartezianism, capătă la Rameau, la Händel, la Bach, la Gluck, la Mozart, la Beethoven, caracterul monumental,

sau maiestuos, sau grandios, sau emoționant, sau eroic și tînăr, sau patetic, pe care i-l cunoaștem, se află pretutindeni aici, în aerul prea încărcat de istorie, în cumplita capelă ale cărei crăpături adînci scorojesc povestea dramei necruțătoare a sentimentelor și a instinctelor, în ruinele pretutindeni prezente și în augus-
171 tele grădini. Încîntătorul Panini i se sustrage aproape întotdeauna, prin micile sale personaje care conversează, salută, se plimbă în sus și în jos, prin teatrele sale, unde roșul și auriul răspîndite în lumina scînteietoare reprezintă adevăratul subiect al tabloului. Totuși, îi place să picteze și pietrele moarte, ca tuturor celor de aici, de cînd a început să fie cercetată lava și cenușa vulcanilor. Ca și Joseph Vernet, ca Hubert Robert, ca și zece alții pe care-i vedem renunțînd la disciplina renascentistă pentru a pregăti, fără să știe, luînd de ici și de colo și scormonind peste tot, o disciplină antică, și a da replica optimistă a oamenilor din societatea înaltă deznădejdii oamenilor mai profunzi, care confruntă scheletele monstruoase ale societăților dispărute cu sentimentul sfîșietor că o altă societate se prăbușește și că moartea se află pretutindeni. Secretul acestui mare secol atît de ușuratec dar atît de neliniștit este de a fi reînnoit rațiunile de a trăi, luîndu-și rămas bun de la viață, de a fi refăcut legea, descifrînd medalii oxidate, de a fi regenerat speranța, așezînd temple mutilate pe stîlpi încununați cu trandafiri, de a fi înălțat din nou monumentele dispărute pe creasta norilor, pentru a redeschide în inimi izvorul poeziei. Nu trebuie să ne mirăm, pe de altă parte, dacă fiecare aparține țării sale cînd evocă ruinele, Winckelmann ca un profesor, Hubert Robert ca un amator de anec-
172 dote și de pitoresc, Turner ca un poet liric,
173 iar Piranesi cu acel suflet întunecat pe care rasa lui îl descoperă întotdeauna în ea însăși în clipele hotărîtoare. E bine că acest geniu halucinat, care îngrămădește turnuri peste pi-

ramide și domuri ce se rostogolesc pe colonade gingașe, care întrevede în perspectiva bolților și a cavourilor străbătute de cîrlige și de scări de fier grămezi de lanțuri, de roți, de scripeți și scaune de tortură, pe care se răsucesc cei osîndiți, este din Roma — și cel mai mare suflet de artist pe care Roma l-a zămislit după *Judecata de apoi* din Capela Sixtină. Cînd își construiește scările grandioase, cînd vizitează sau își visează cumplitele închisori, e ultimul suspin al lui Michelangelo, o lucire fantastică în umbră, și tragicul spirit al Italiei, înăbușit sub zidurile ce se prăbușesc, ascuns sub gratiile subteranelor, violenta tresărire a inimii ei care nu vrea să se oprească.

## IV. Goya

Spania, după cum am spus, chiar Spania catolică și monarhică, nu rămăsese cu totul străină de spiritul secolului. Dar cînd îi cunoști decăderea rapidă și mizeria care urmează ultimelor tresăriri ale expansiunii ei militare, nu-ți poți explica cum de cel care a schițat, într-o jumătate de secol de improvizație frenetică, chipul cel mai viu al acestui pămînt ciudat — și, de asemenea, unul dintre chipurile cele mai expresive, prin mînia și prin violența lui, prin spiritul ireverențios și revoltat care sufla pretutindeni — a venit abia cu o sută de ani mai tîrziu: Goya era din Aragon, fără îndoială, provincie izolată de marile drumuri și cea mai puțin secătuită, în care sculptura populară dăinuise îndelung. Dar lipsea creuzetul în care să se reverse lava. Casa de Austria murise de epuizare, Burbonii, castrați, zdrobiți de evlavie nesănătoasă, își închideau viciile secrete în alcov și în confesional. Un pictor german de mîna a doua, Raphaël Mengs juca pe lîngă ei rolul lui Velázquez. O bruscă prăbușire urmase cuceririi lumii, cuceririi spiritului. Putere politică moartă, forță militară înfrîntă, escadre în descom-

punere, sau risipite, imperiu colonial căzut pradă jafului administrativ, mistică menținută prin lege și impusă sufletelor prin abrutizare și tortură, comerț desființat, pămînt în paragină, ținuturi despădurite, călugărul și călăul dominînd monarhia, ameliorarea greoaie adusă de domnia lui Carol al III-lea, asemeni uneia dintre acele zvîcniri convulsive, care îl lasă pe muribund cu un puls și mai slab, cu o sudoare și mai vîscoasă, cu privirea și mai încețoșată. De o sută de ani, nici un scriitor, nici un pictor. Brazda de foc atît de adînc săpată în substanța istoriei în timp de mai puțin de două secole stinsă cu desăvîrșire, chiar uitată. Spania nu mai e decît un schilod slab, îmbrăcat în zdrențe peticite, arse, ce o învăluie din tălpi pînă-n creștet.

Cum se explică atunci această flacără bruscă sub masca de carnaval, acest tăciune aprins în vatra rece? Ne înșelăm întotdeauna în privința Spaniei. O vedem și o judecăm cu idei germanice, sau latine, sau janseniste, sau calviniste, cu prejudecata moralei constructive, a efortului continuu, a progresului social. Napoleon, printr-un decret disprețuitor anexează cărnii sale vii acest lucru adormit. Acest lucru se lipește de el ca un vampir, îi rupe tendoanele, îi bea sîngele din vine, îl aruncă golit de sînge după patru ani. Acest lucru nu era mort. El nu moare. Are crize convulsive care îl însuflețesc dintr-o dată, îl impun lumii, îl împing din nou în brațele somnului. E ceva ce seamănă cu trezirile bruște și cu perioadele de somn îndelungat la tuaregi. Dacă Inchiziția, dacă aurul adus din America ar explica ruina generală, moartea aparentă, ele ar trebui să ne îngăduie să explicăm și această vitalitate sălbatică ascunsă sub indiferența, sub imobilitatea, sub fatalismul exterior. Spaniolii nu se duceau, desigur, să creeze aur în Antile sau în Indii, ci să-l ia de acolo. Întorși la ei acasă, fără îndoială, lăsau unealta să ruginească, piatra să ia din nou în stăpînire pă-

mîntul despădurit, spiritul să se sălbăticească. Nu mai vedeau marea, imensa civilizatoare, nu mai asistau la plecarea și la sosirea corăbiilor. Dar atunci, de ce această trezire? Și de ce această energie bruscă, de ce insurecția cumplită, Saragossa, hohotul de rîs sinistru și torentul de perle și de flori din opera lui Goya, dacă e adevărat că Inchiziția a nimicit aici orice forță? Cînd dorința de a se întinde și de a învinge sălășluia în inima Spaniei, Inchiziția era o armă de disciplină și de luptă. Cînd dorința a dispărut, ea devine un corset de tortură, sfărîmînd această inimă contractată. Spania iese în zadar dintre granițele ei, ea trăiește și adoarme pe loc, expansiunea ei militară și lirică nu e un organism care se dăruie, ci un resort ce se declanșează și revine, tot încordat, la locul său. Dacă vreun eveniment exterior îi atîță orgoliul, ea devine iar stăpînă pe puterea și pe sufletul ei, timp de un secol sau de o zi.

Cu Goya, timp de o zi, și de aceea este el atît de grăbit. S-ar spune că vechea Spanie, cea a Sfîntului Oficiu, cea a lui Don Quijote și a castelelor fermecate, cea a lui Sancho și a banalității necruțătoare, cea a magiei arabe, a muzicii răgușite și triste, a cruzimii inocente, a rîsului macabru și a morții arzătoare, ce se arată sau se ascunde pretutindeni, l-a vrut pe acest om pentru a o exprima în grabă, înainte ca lumea modernă să pătrundă în ea o dată cu francezii. Sînt schițe cumplite, cai, bărbați diformi, un fel de manechine tragice care trăiesc o viață violentă, dar pe care n-a avut timpul să le șlefuiască și să le definitiveze. Își transpune viziunile rapide la voia întîmplării. Desenul se clatină și se bîlbîie, dar niciodată nu ezită, merge dintr-o singură trăsătură stîngace drept la țintă. Edificiul e sumar, construit cu forme goale, paiațe de cîrpă pe care le umple cu înflăcărarea și cu pasiunea lui dezlănțuită, așa cum îndopi o păpușă cu tărîțe. Totul se echilibrează totuși, o arhitectură se schițea-

ză, grupuri brusc dispuse pe care un instinct rapid al armoniei le distribuie în blocuri de umbră, în lumini strălucitoare, în treceri subtile lăsînd în amintire nu forme definite, ci o halucinație persistentă, un fluid al cărui fulger se strecoară pretutindeni, dezvăluie viața lăuntrică prin gaura neagră a unui ochi, un umăr și un braț care arată ceva, un ciorap întins pe o pulpă, un colcăit în întuneric, un lac de argint care sclipește la suprafața unui tablou. Totul este aproximativ, peisajul, gestul, fața, costumul. Intensitatea dramei sporește tocmai prin aceasta. Căci totul e dramă, chiar și un portret. Sînt umbre ce apar, un coșmar venit din adîncurile unui popor, sîngele, orgoliul, mînia, rîsul său, viciile sale, voluptatea și fervoarea sa trezite de-a valma și aruncate în clocotul vieții. Goya este un vrăjitor care fierbe ierburi și surprinde în aburul arzător spiritul întunecat al pămîntului pe care au crescut.

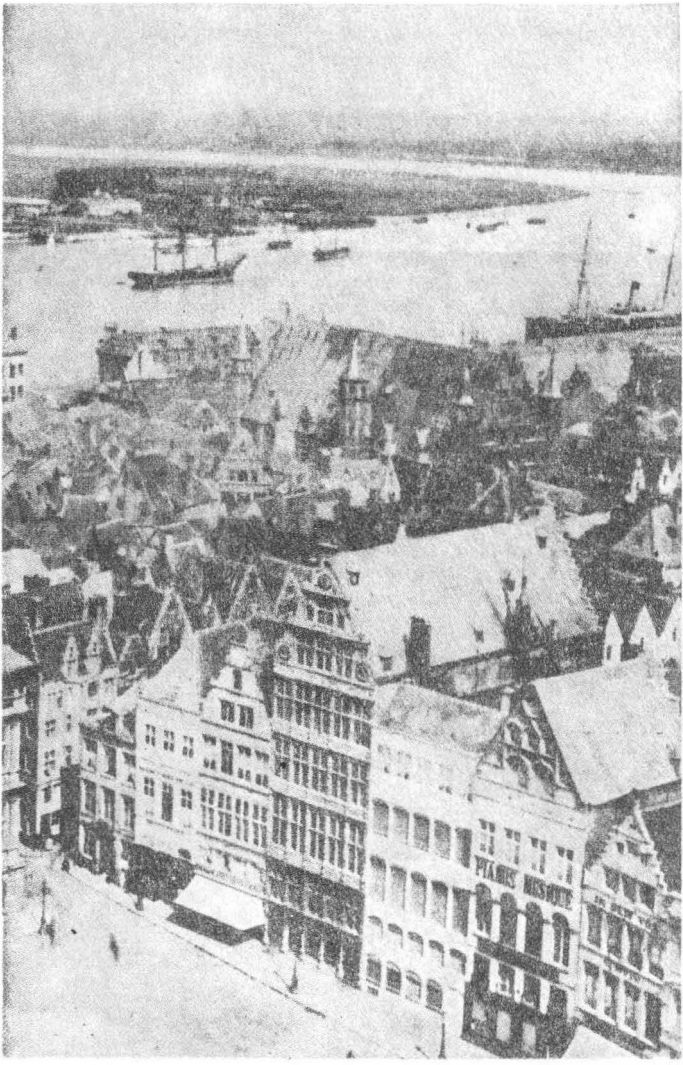
Tablourile sale cele mai desăvîrșite seamănă cu niște schițe executate în aer liber, ca o mare acuarelă încă udă. Tremurul armoniilor stinse pe care Velázquez le dezvăluise Spaniei devine mai aerian, mai incert. Totul tremură și strălucește. Mătăsurile roz sau gri, catifelele albastre sau purpurii nu ne mai fac să ne gîndim doar la niște flori ascunse sub roua de argint a ordinelor, a decorațiilor, a panglicilor, a bijuteriilor împrăștiate pe piept, în păr, în jurul încheieturii mîinilor și pe degete. S-ar spune că în aerul transparent și dansant al Spaniei fierbinți, pielița dinlăuntru a portocalelor, răsfrîngerea florilor în apa curată, și însăși umbra pe care o arunca pe cupele de cristal trandafirul infantelor, tremură în diamante și zămislesc picături de foc în rubine și în opale. Perla tulbure invadează totul, pătrunde în aer, în pielea dezgolită, învăluindu-i luxura. Artistul mîngîie cu ea brațele frumoase ale femeilor, brațele ce curg pline ca o coloană vie, umflate de sucuri și de sînge. Pictorul o regăsește în mănușile lor care urcă deasupra

cotului, în micii lor pantofi de satin, în părul care le încadrează cu o aureolă ușoară fețele pudrate, pe corsajele strînse în jurul sînilor calzi, pe fustele întinse pe pîntecele mîngîiat cu dragoste și pe coapsele înecate în umbră. Este pictorul cel mai îmbătător al voluptății carnale. Înconjură femeile cu un fel de nimb de flăcări. Toate sînt frumoase, chiar și cele urîte. O strălucire sidefie pe umăr, o gură umedă, dinți care lucesc, un braț molatec sînt de ajuns pentru a-l înfierbînta. Mireasma lor pe care o respiră, răsuflarea lor pe care o bea rătăcesc în armoniile sale. Pune stăpînire cu patimă pe toate tainele cărnii lor. Gînduri de viol îl bîntuie, dar e subjugat de grația lor. E bestial. Dar un fel de lirism sălbatic îi înnobilează bestialitatea.

De altfel, cunoaște primejdia. Le-a văzut aruncînd în sus, pe o pătură, o paiață dezarticulată. Trebuia, după desfrîuri cumplite, să fugă de ele, să le azvîrle fierbinți pe pînză, să pună întreaga-i patimă în privirea lor de jăratec întunecat și în buzele lor în care pulsează sîngele. Cînd sînt bătrîne, se răzbună pe ele, le dislocă maxilarele, le smulge tot părul, toți dinții, le înroșește pleoapele, le zbîrcește și le ofilește pielea. Schelete decoltate într-un nor sclipitor de mătăsuri, de flori, de muselinuri, de bijuterii presărate ici și colo. Rangul lor nu-l înspăimîntă. Infante, regine, ele sînt hidoase și sinistre dacă așa le vede el, iar dacă le dorește, o spune. De altfel, ele consimt. Totul consimte în Spania, cu condiția ca focul lăuntric să consume pînă la capăt întreaga viață. Prinții îl adoptă drept pictor pe cel care îi cunoaște cel mai bine, ei acordă dreptul lui Tițian, lui Velázquez, lui Carreño să-i dea pradă publicului. Ceea ce îi deosebește este orgoliul, și apoi ei se lasă, ca și ceilalți, în voia înspăimîntătorului realism care le îngăduie spaniolilor să fabrice infirmi, să tortureze și să fie torturați, cu o nepăsare pe care cei care nu înțeleg o numesc cruzime, să înfunde în

pîntecele cailor măruntaiele ce atîrnă. Goya e cel mai implacabil. Familia regelui său e o adunătură de monștri abrutizați de tarele acumulate, de practicile religioase, de orgia tainică și de frică. Generalii lui au figuri de măcelari. Modelul i se dăruie pictorului, o indiferență sălbatecă față de tot ceea ce nu este pasiune brută și viață instinctivă provoacă întîlniri bruște din care țîșnește fulgerul. Cînd nu e o femeie și cînd ea nu-și arată brațele, sînii, șoldurile, totul e concentrat în chipul care pare o condensare a spațiului captat, din zbor. Aerul freamătă în întreaga carne, carnea freamătă în aer prin strălucirea ei intimă. E ca și cum pictorul ar fi surprins însăși viața. Ochii — ochii copiilor mai ales — sînt găuri de umbră deschise asupra gîndirii neprecizate. Velázquez văzuse aceasta. La Goya misterul urcă la suprafață, forma fiind instantanee, o impresie fulgurantă, o clipă rapidă și profundă oprită printr-o bătaie de pleoape, o umbră arzătoare acumulînd peste secunda care trece toate forțele spontane și secrete ale unui spirit creator.

În Italia, unde și-a petrecut mai mulți ani din tinerețe, nu copiase aproape nimic, abia de pusese mîna pe penel. Medita mult în fața operei inițiatorilor picturii, în restul timpului petrecea. Cu excepția lui Velázquez, care îl face să înțeleagă adevăratul simț plastic al Spaniei, nici un obstacol tradițional, doar o gîndire frenetică, în inima unei lumi zbuciumate în adîncuri de o patimă atît de sălbatică, încît aceasta izbutește să o imobilizeze în aspectele ei cele mai deosebite și cele mai caracteristice. Nu va începe să exprime decît după patruzeci de ani viziunile pe care le lasă să se coacă în el încă din copilărie, în contactul fierbinte cu viciile sale, cu mînia, cu ura, cu vitejia, cu pornirea sa violentă către iubire și către libertate. Și dacă ecouri îl străbat, îndepărtate, parcă înăbușite de aerul vibrant și prăfuit — spiritul melancolic și muzical al lui Watteau, grația licențioasă a lui Greuze și a

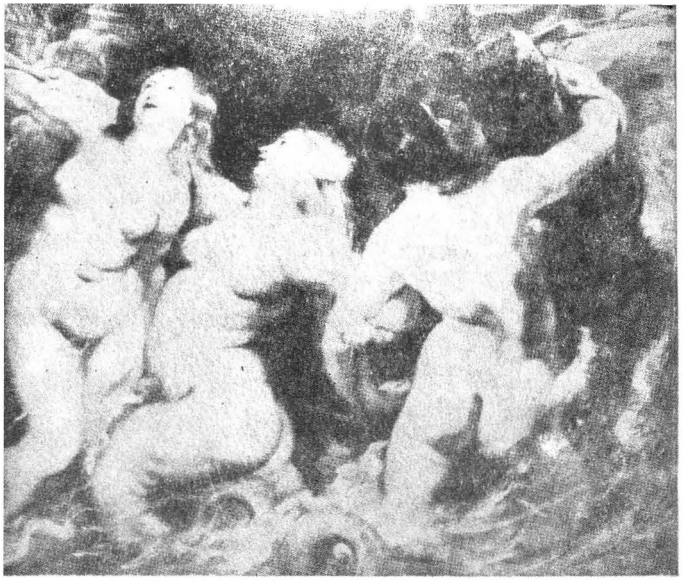


**1.** *Anvers.*

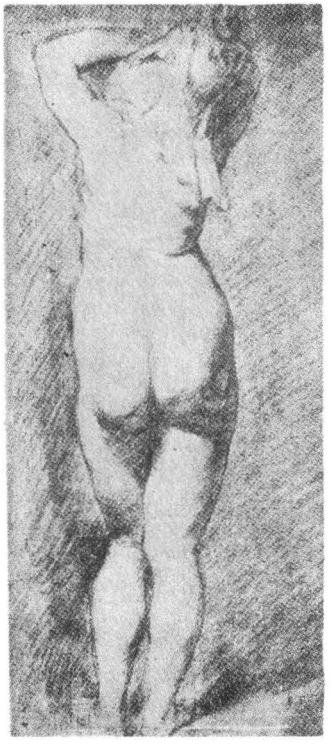
**2.** Rubens. *Dansul.* Prado.

**3.** Detaliu din il. 2.

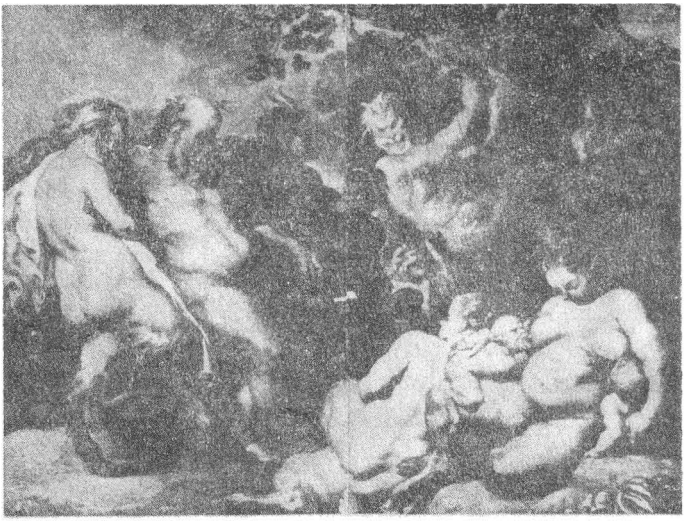
**4.** Rubens. *Soția și copiii artistului.* Luvru.



5. Rubens. *Debarcarea Mariei de Medici*, detaliu. Luvru.

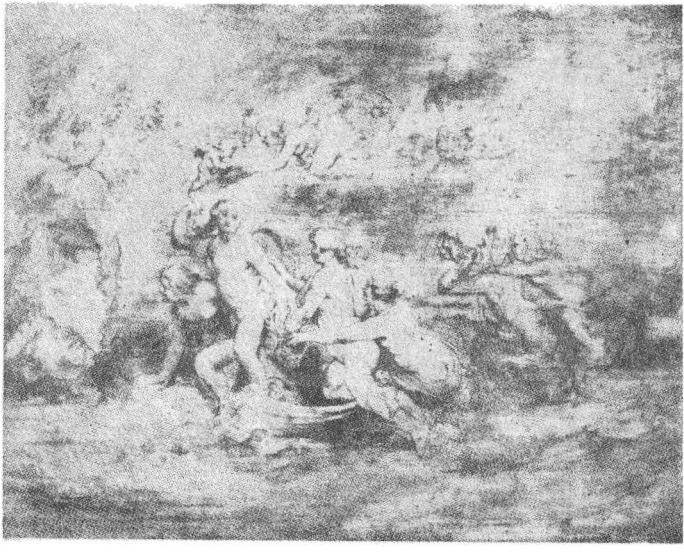


6. Rubens. *Studiu*, desen. Luvru.



**7.** Rubens. *Bacanală.* Viena.

**8.** Rubens. *Naşterea lui Venus.* Bayonne.



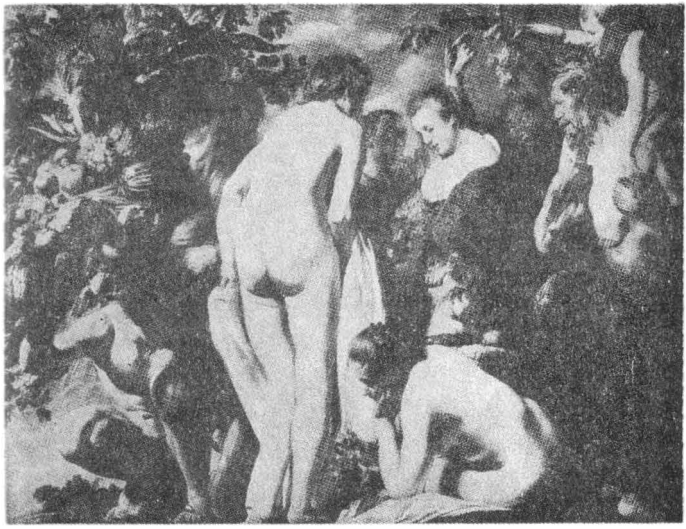
**9.** Rubens. *Filopoemen.* Luvru.

**10.** Rubens. *Intrarea lui Henric al IV-lea în Paris,* detaliu. Uffizi.

**11.** Rubens. *Contele De Arundel şi soţia lui.* München.

**12.** Rubens. *Vînătoarea de mistreți.* Marsilia.

**13.** Jordaens. *Fecunditate.* Bruxelles.



**14.** Jordaens. *Trei muzicanți.* Prado.

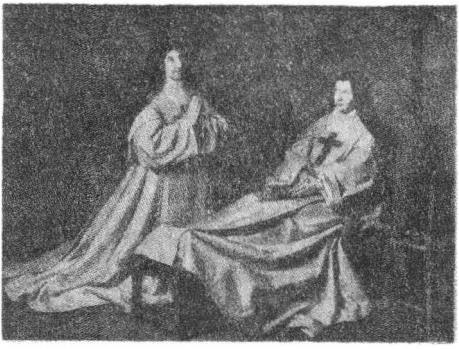
**15.** Van Dyck. *Autoportret.* Amsterdam.

**16.** Van Dyck. *Portret.* Lille.

**17.** Detaliu din il. 16.

**18.** Van Dyck. *Autoportret,* detaliu.

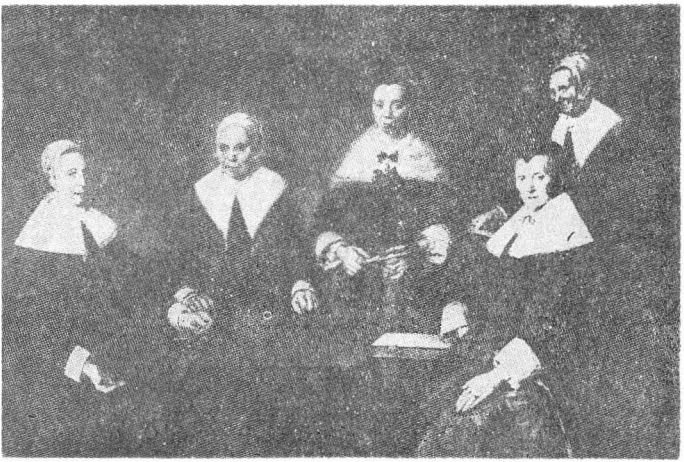
**19.** Philippe de Champaigne. *Călugăriţele de la Port-Royal.* Luvru.



**20.** Brouwer. *Chirurgul.* München.

**21.** *Olanda, polderul.*

**22.** Frans Hals. *Descartes.* Luvru.

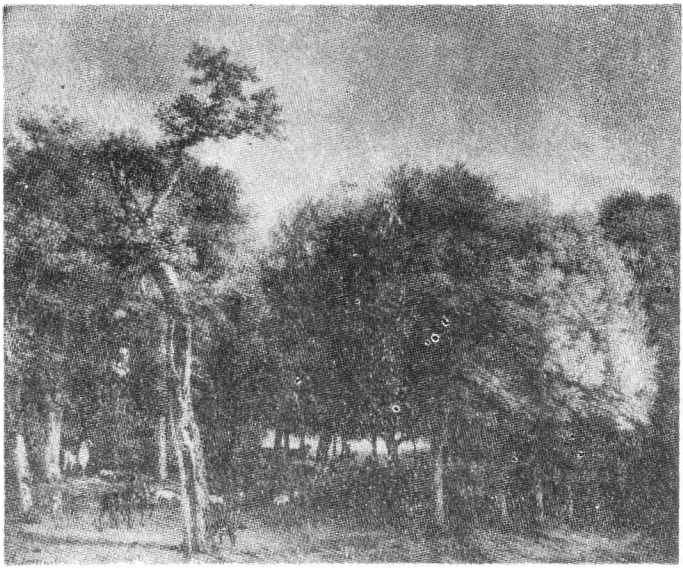


**23.** Frans Hals. *Regentele ospiciului de bătrîni.* Haarlem.

**24.** Detaliu din il. 23.

25. Van Goyen. *Patinatorii*. Orléans.

26. Van der Neer. *Fluviul iarna*. Amsterdam.



**27.** Paul Potter. *Pădurea de lîngă Haga.* Berlin.

**28.** Rembrandt. *Desen.* Bibliothèque Nationale.

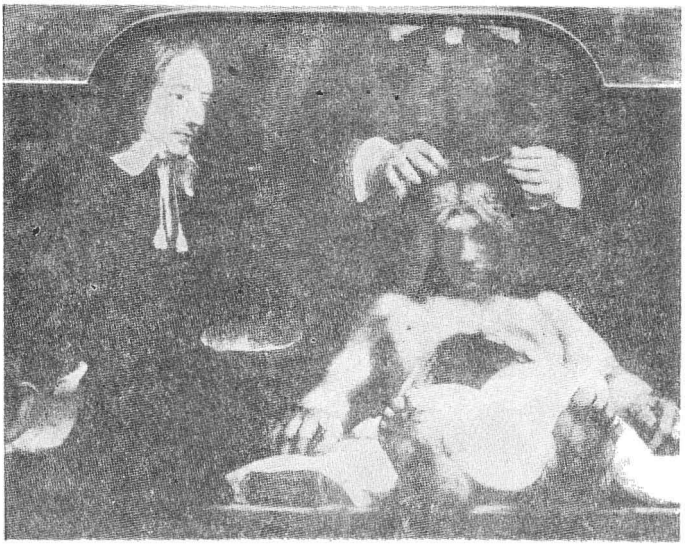
**29.** Rembrandt. *Punerea în mormînt.* München.

**30.** Rembrandt. *Lecția*, desen. Colecție particulară.

**31.** Rembrandt. *Hendrickje Stoffels*, detaliu. Luvru.

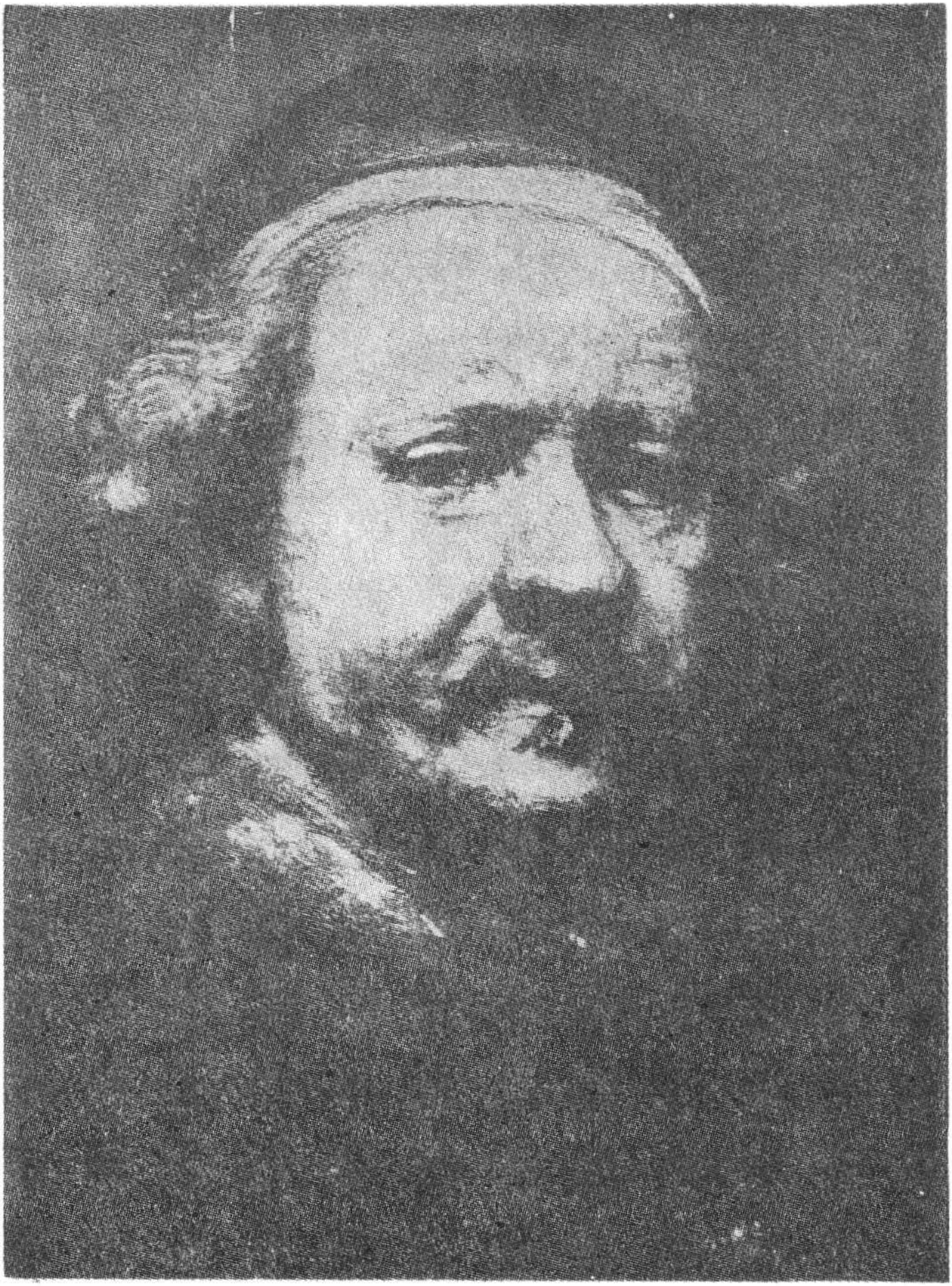
**32.** Detaliu din il. 31.

**33.** Rembrandt. *Autopsia.* Amsterdam.

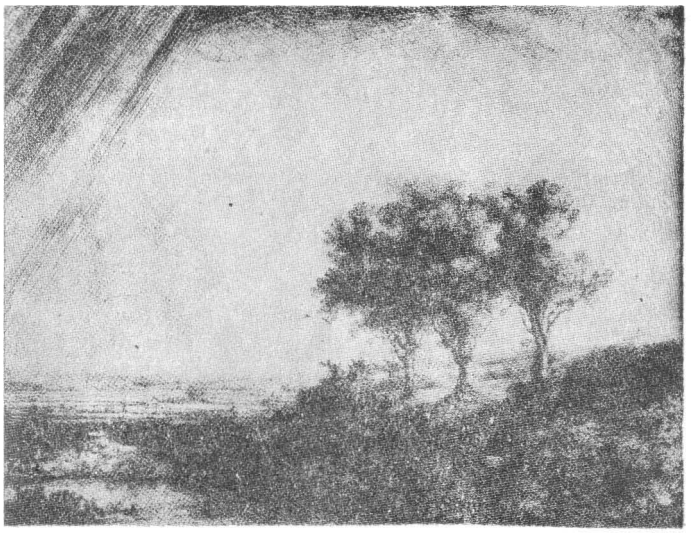


**34.** Rembrandt. *Betsabeea,* detaliu. Luvru.

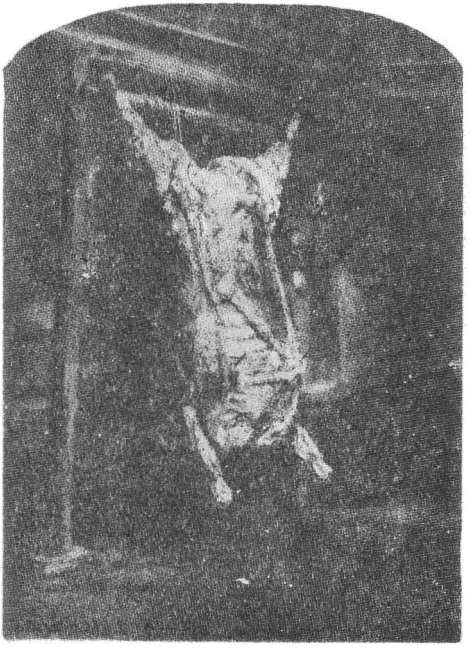
**35.** Detaliu din il. 34.



**36.** Rembrandt. *Autoportret*. National Gallery.



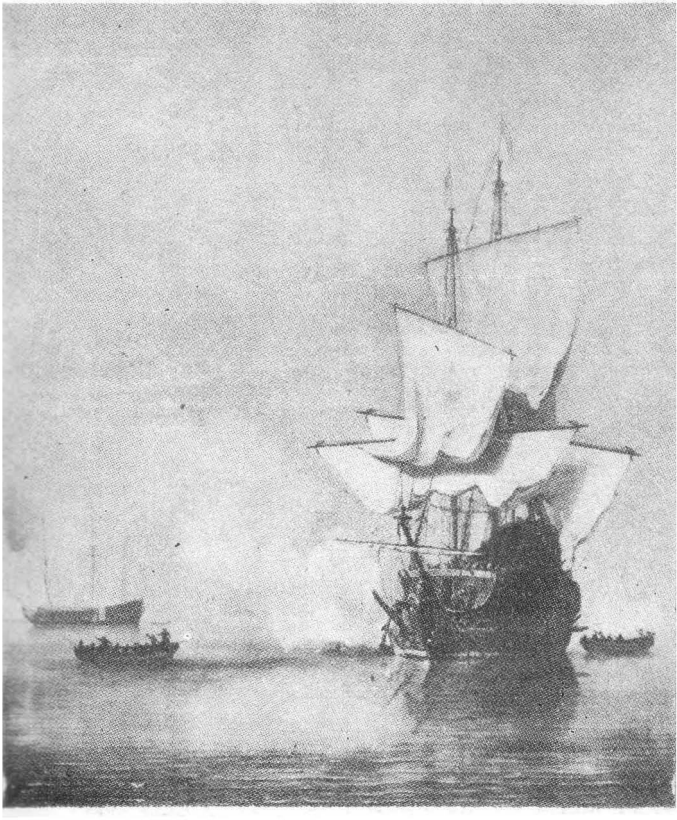
**37.** Rembrandt. *Cei trei copaci*, acva-forte. Chantilly.



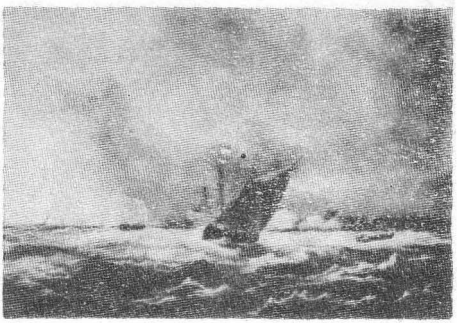
**38.** Rembrandt. *Boul jupuit*. Luvru.

**39.** Rembrandt. *Studiu*, desen. Luvru.

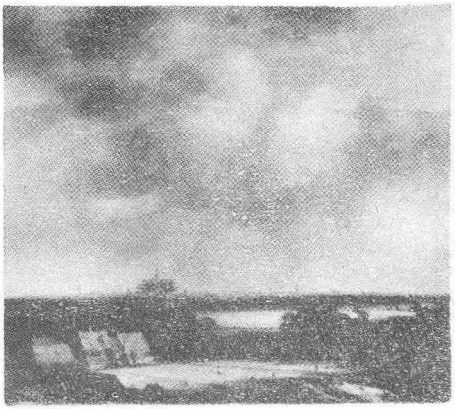
**40.** Rembrandt. *Sindicii postăvarilor*. Amsterdam.



**41.** Van de Velde. *Bătălie navală.* Amsterdam.



**42.** Ruysdael. *Vedere marină.* Berlin.



**43.** Ruysdael. *Vedere asupra orașului Haarlem.* Haga.

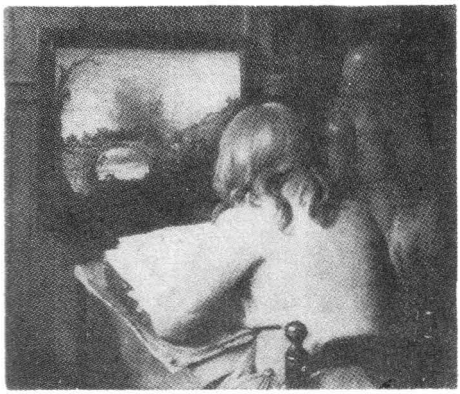
**44.** Albert Cuyp. *Plecarea la plimbare.* Luvru.

**45.** Jan Steen. *Regii*. Bruxelles.

**46.** Metsu. *Copilul bolnav*. Colecție particulară.

**47.** Ter Borch. *Despăducherea*. München.

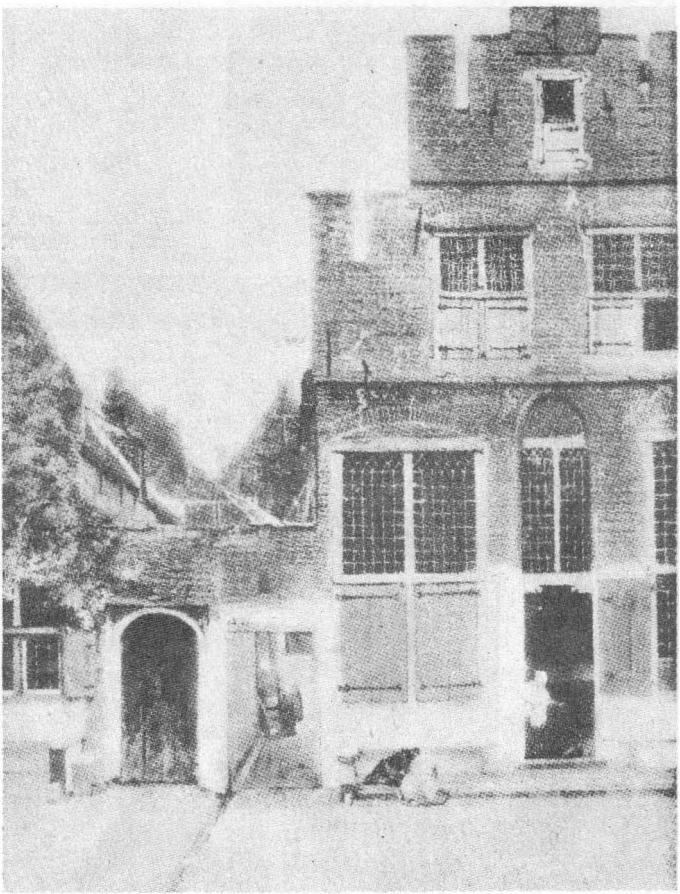
**48.** Ter Borch. *Femeie piepţănindu-şi copilul.* Mauritshuis, Haga.



**49.** Pieter de Hooch (?). *Cititorul.* Richmond.

**50.** Pieter de Hooch. *În casă.* Amsterdam.

**1.** Vermeer van Delft. *Străduja.* Amsterdam.



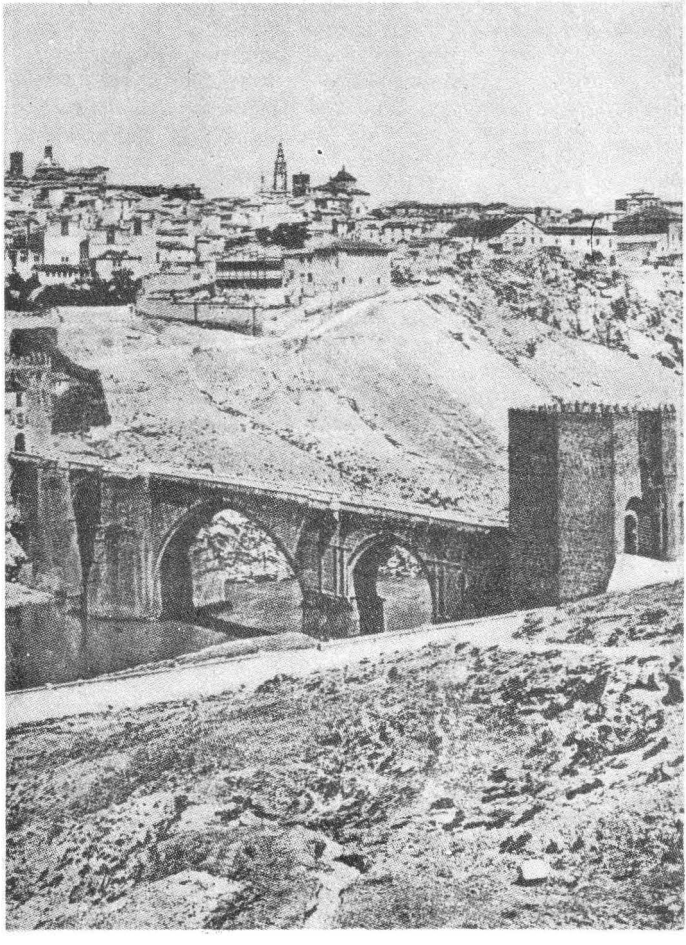
**52.** Vermeer van Delft. *Femeie tînără punîndu-şi colierul.* Berlin.

**53.** Vermeer van Delft. *Băutorii.* Dresda.

**54.** Vermeer van Delft. *Dantelăreasa.* Muzeul Luvru.

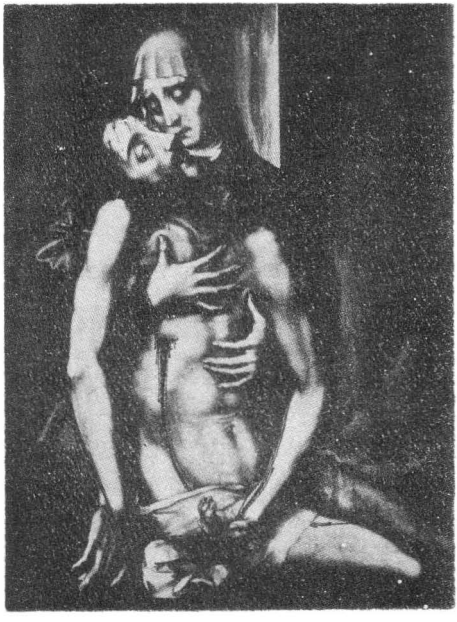
**55.** Vermeer van Delft. *Fata cu turban albastru.* Haga. →
**56.** Hobbema. *Aleea de la Middelharnis.* National Gallery.

**57.** *Toledo.*



**58.** *Escorialul.*

**59.** Sanchez Coello. *Infanta Catalina-Micaela.* Prado.



**60.** Morales. *Pietà*. Academia San Fernando, Madrid.

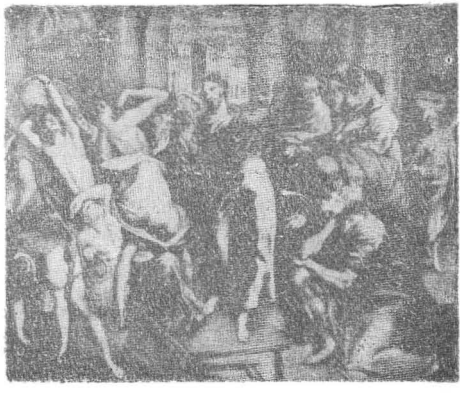
**61.** El Greco. *Vedere asupra oraşului Toledo*. M.M.A., New York.

**62.** El. Greco. *Înmormîntarea contelui de Orgaz*. Toledo.

**63.** Detaliu din il. 62.

**64.** Detaliu din il. 62.

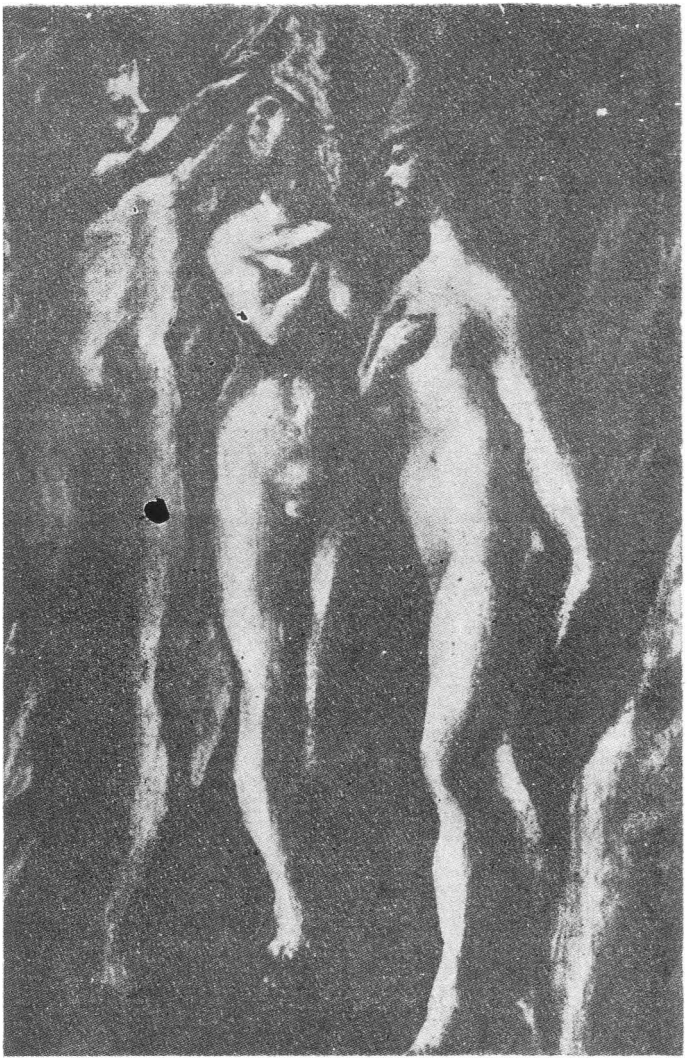
**65.** El Greco. *Portretul unui necunoscut.* Prado.



**66.** El Greco. *Izgonirea zarafilor din Templu.* Colecţie particulară.

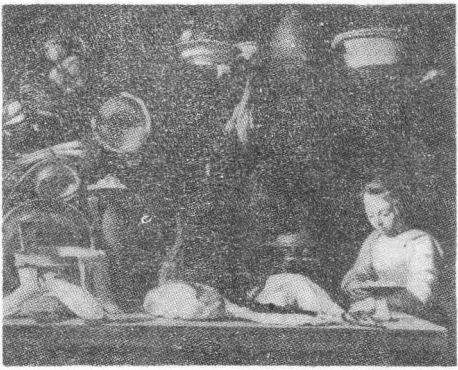
**67.** Detaliu din il. 66.

**68.** El Greco. *Ispitirea lui Antonie* (?), detaliu. Colecție particulară.



**69.** Ribera. *Șchiopul.* Luvru.

**70.** Herrera. *Vasile dictîndu-şi învăţătura.* Luvru.



**71.** Zurbarán (?) *Bucătăria.*
Colecţie particulară.

**72.** Zurbarán. *Minunea lui Hugo.* Sevilla.

**73.** Zurbarán.
*Călugăr meditînd.*
Colecţie particulară.

**74.** Velázquez. *Fecioara cu pruncul.* Prado.

**75.** Velázquez. *Portretul Mariei-Ana de Austria.* Prado.

**76.** Detaliu din il. 75.

**77.** Velázquez. *Villa Medici*. Prado.

**78.** Velázquez. *Portretul lui Filip al III-lea*, detaliu. Prado.

**79.** Velázquez. *Antonio el Inglés.* Prado.

**80.** Velázquez. *Predarea orașului Breda.* Prado.

**81.** Detaliu din il. 80.

**82.** Velázquez. *Portretul lui Filip al IV-lea.* Castres.

**83.** Velázquez. (Atelierul lui). *Portretul Reginei Maria-Ana de Austria.* Pau.

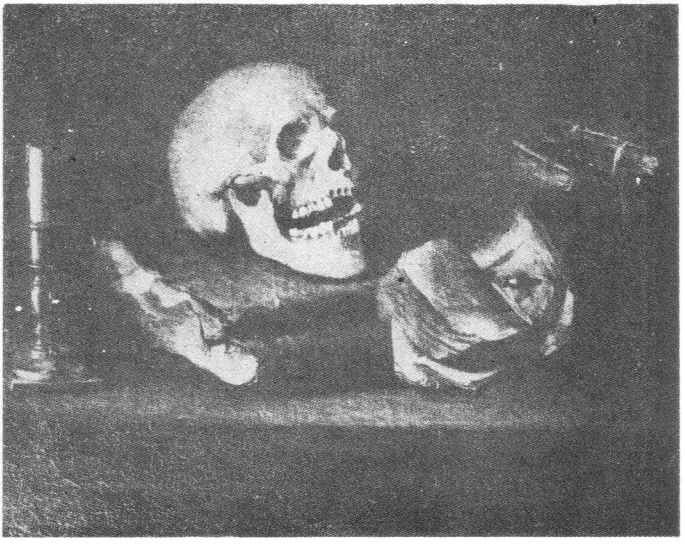
**84.** Velázquez. (Școala lui). *Scenă populară.* Colecție particulară.

**85.** Carreño de Miranda. *Fată monstruoasă.* Prado.

**86.** Alonso Cano. *Mater dolorosa.* Colecție particulară.

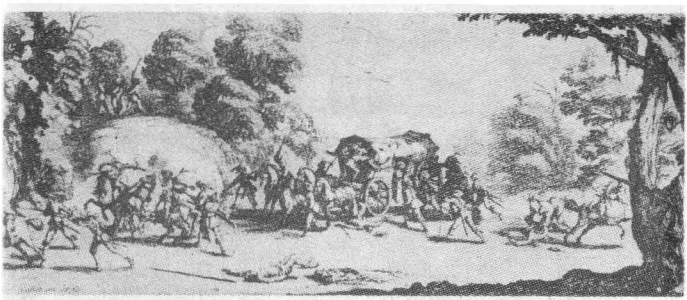
**87.** Murillo. *Fecioara.* Prado.

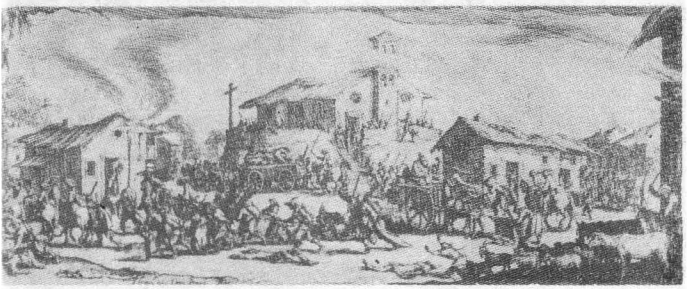
**88.** Valdés Leal. *Natură moartă.* Colecţie particulară.

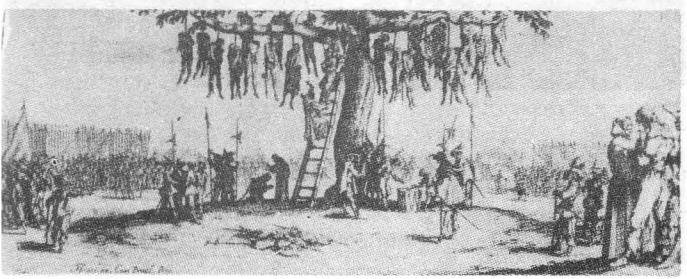


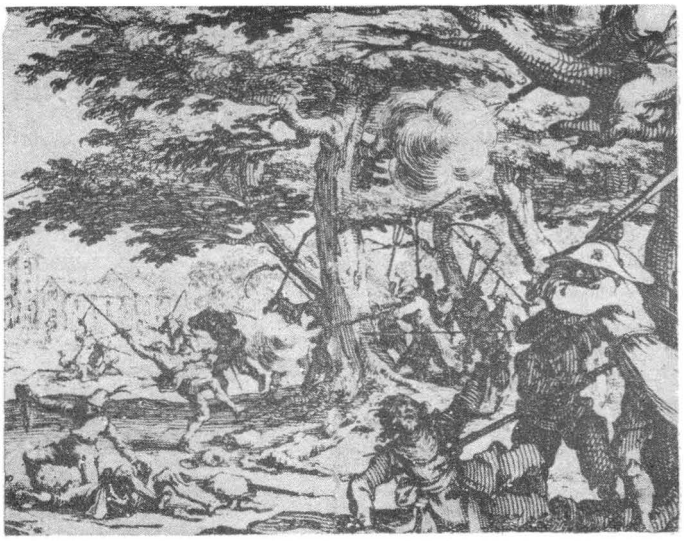
**89.** Versailles. *Bazinul lui Apolo.*

**90. 91, 92**, Jacques Callot. *Nenorocirile războiului*. Bibliothè-que Nationale.





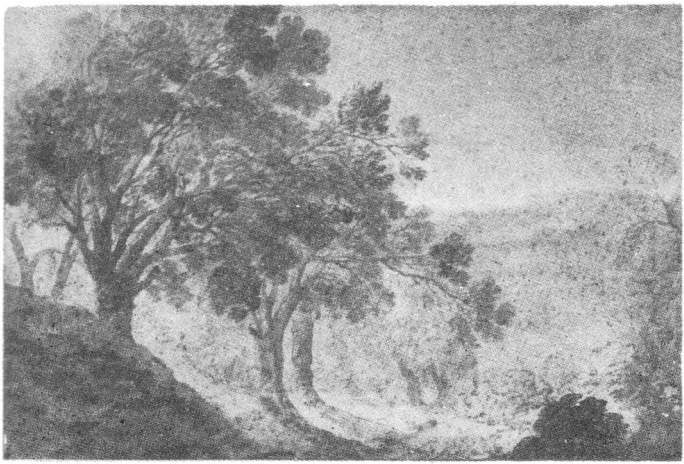




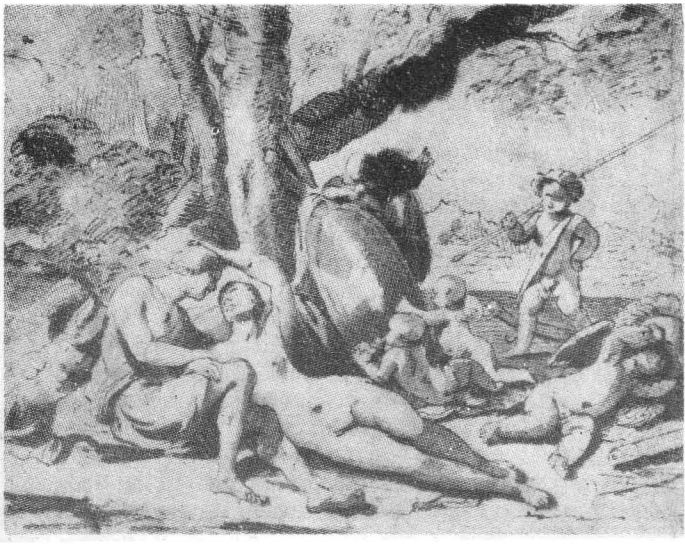
**93.** Jacques Callot. *Nenorocirile războiului*. Bibliothèque Nationale.

**94.** Poussin. *Pădure*, laviu. Luvru.

**95.** Poussin. *Studiu de stejari.* Chantilly.



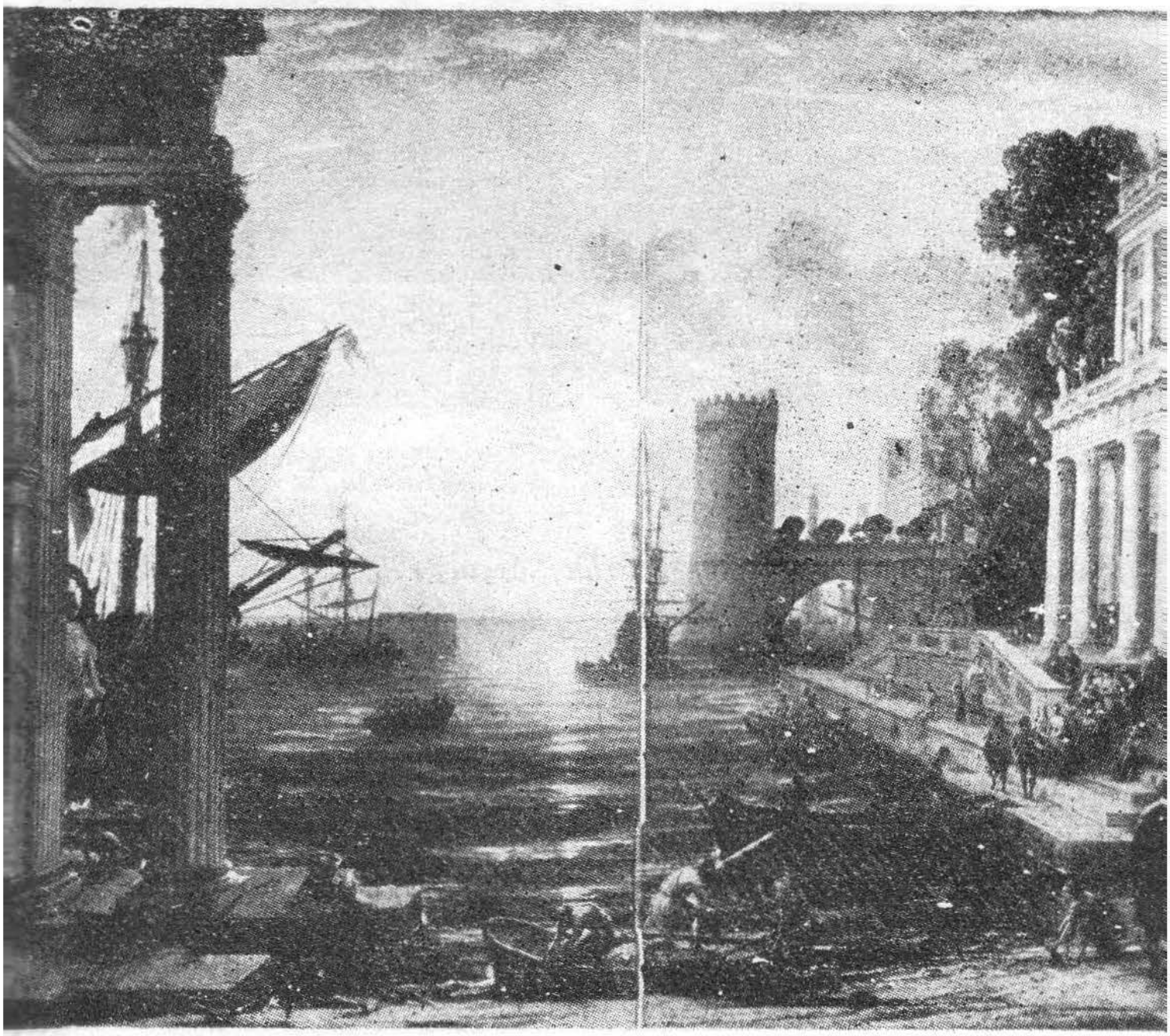
**96.** Claude Lorrain. *Peisaj,* sepia. Luvru.



**97.** Poussin. *Marte și Venus*, desen. Chantilly.

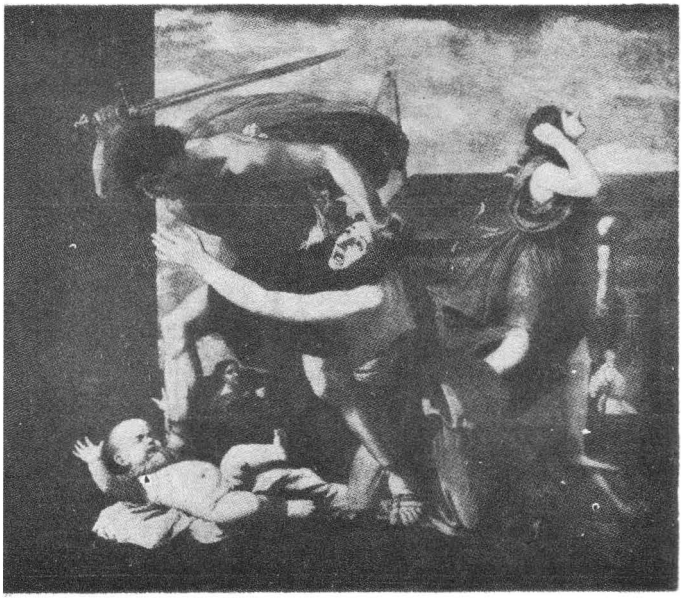
**98.** Claude Lorrain. *Peisaj*, sepia. Luvru.

99. Claude Lorrain. *Îmbarcarea reginei din Saba.* National Gallery.



**100.** Poussin. *Echo și Narcis.* Luvru.

**101.** Poussin. *Uciderea pruncilor*, detaliu. Chantilly.



**102.** Poussin. *Ioan la Patmos.* Chicago.

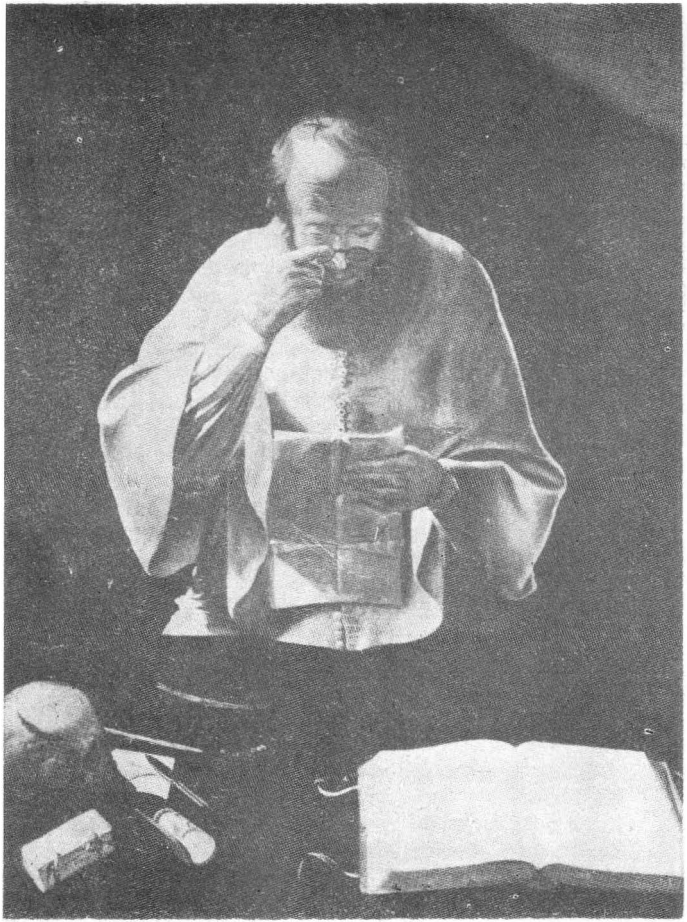
**103.** Poussin. *Tancred şi Herminia.* Leningrad.

**104.** Detaliu din il. 103.

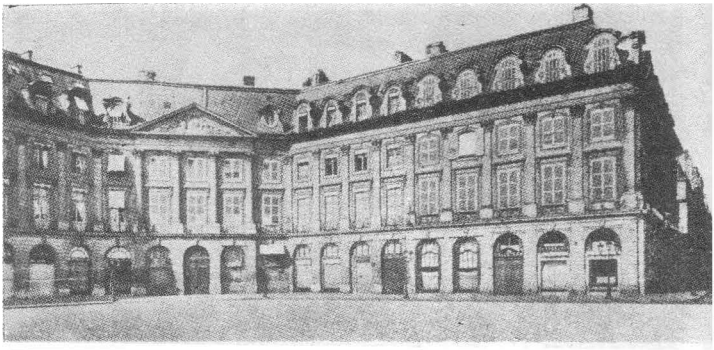
105. Georges de La Tour. *Noul născut.* Rennes.

**106.** Georges de La Tour. *Cîntărețul la vielă.* Nantes.

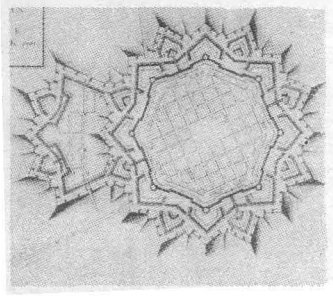
**107.** Georges de La Tour. *Prizonierul.* Epinal.



**103.** Georges de La Tour. *Ieronim studiind in chilia sa.* Colecție particulară.



**109.** Hardouin-Mansart. *Piaţa Vendôme.*

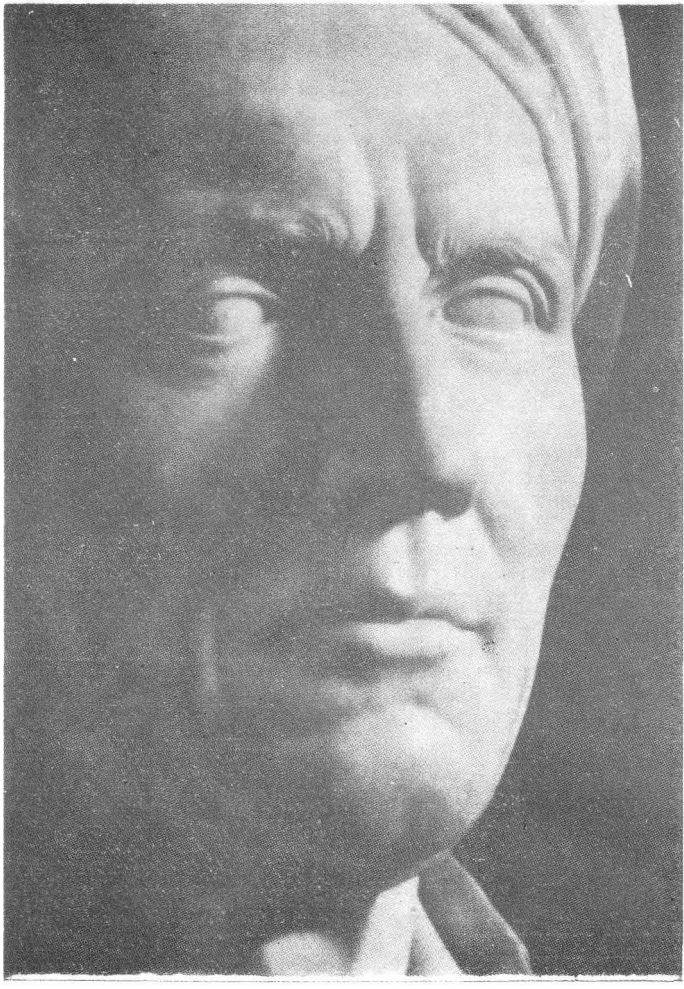


**110.** Vauban. *Planul oraşului Neuf-Brisak.* Bibliothèque Nationale.

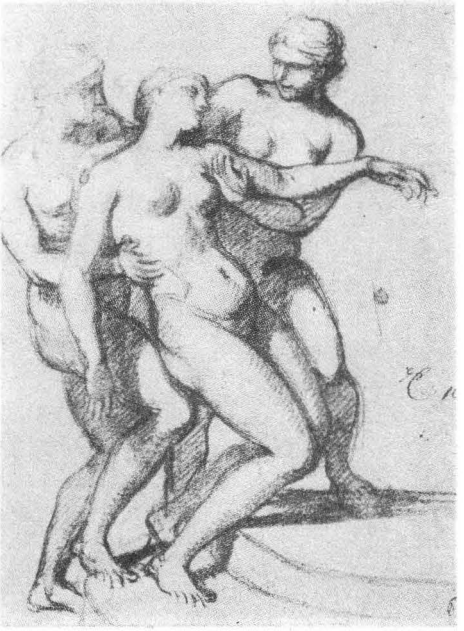
**111.** Le Sueur. *Moartea lui Bruno.* Luvru.

**112.** Guillaume Coustou. *Portretul lui Nicolas Coustou*, teracotă. Versailles.

**113.** Detaliu din il. 112.



**114.** Fraţii Le Nain. *Fierăria.* Luvru.

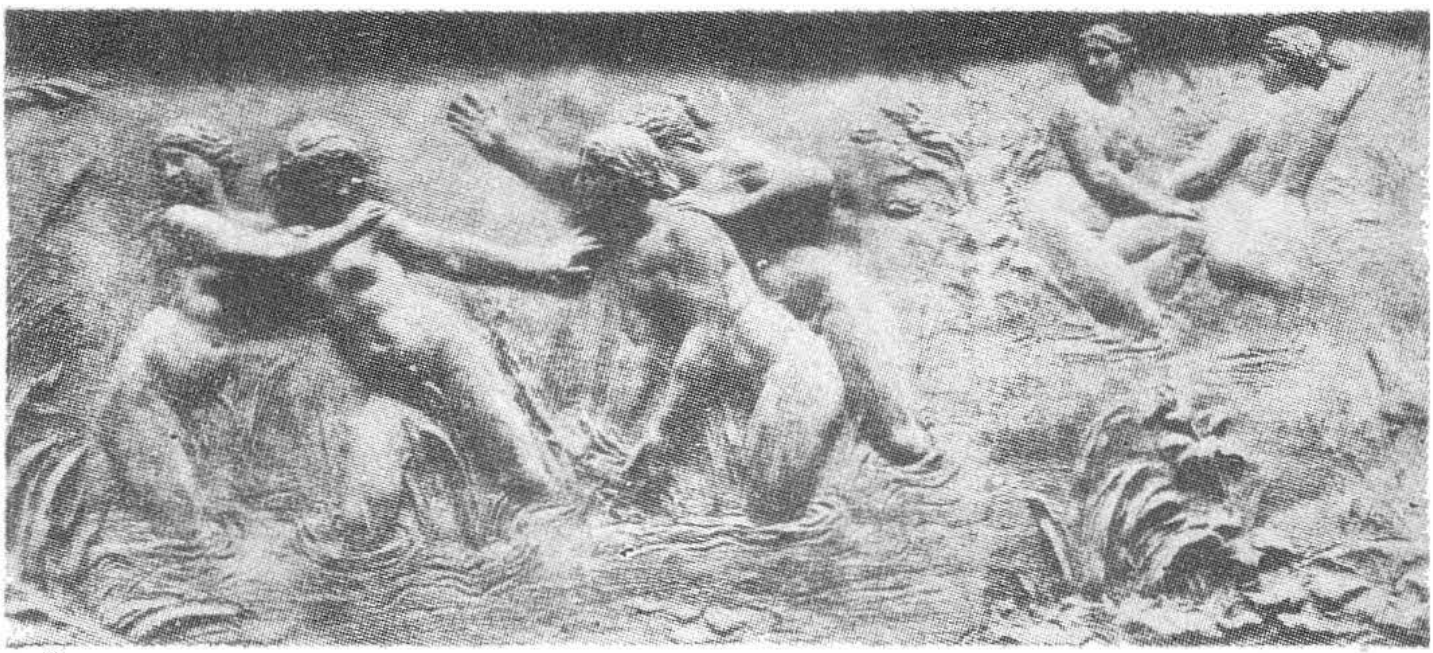


**115.** Le Brun. *Grup de femei,* desen. Luvru.

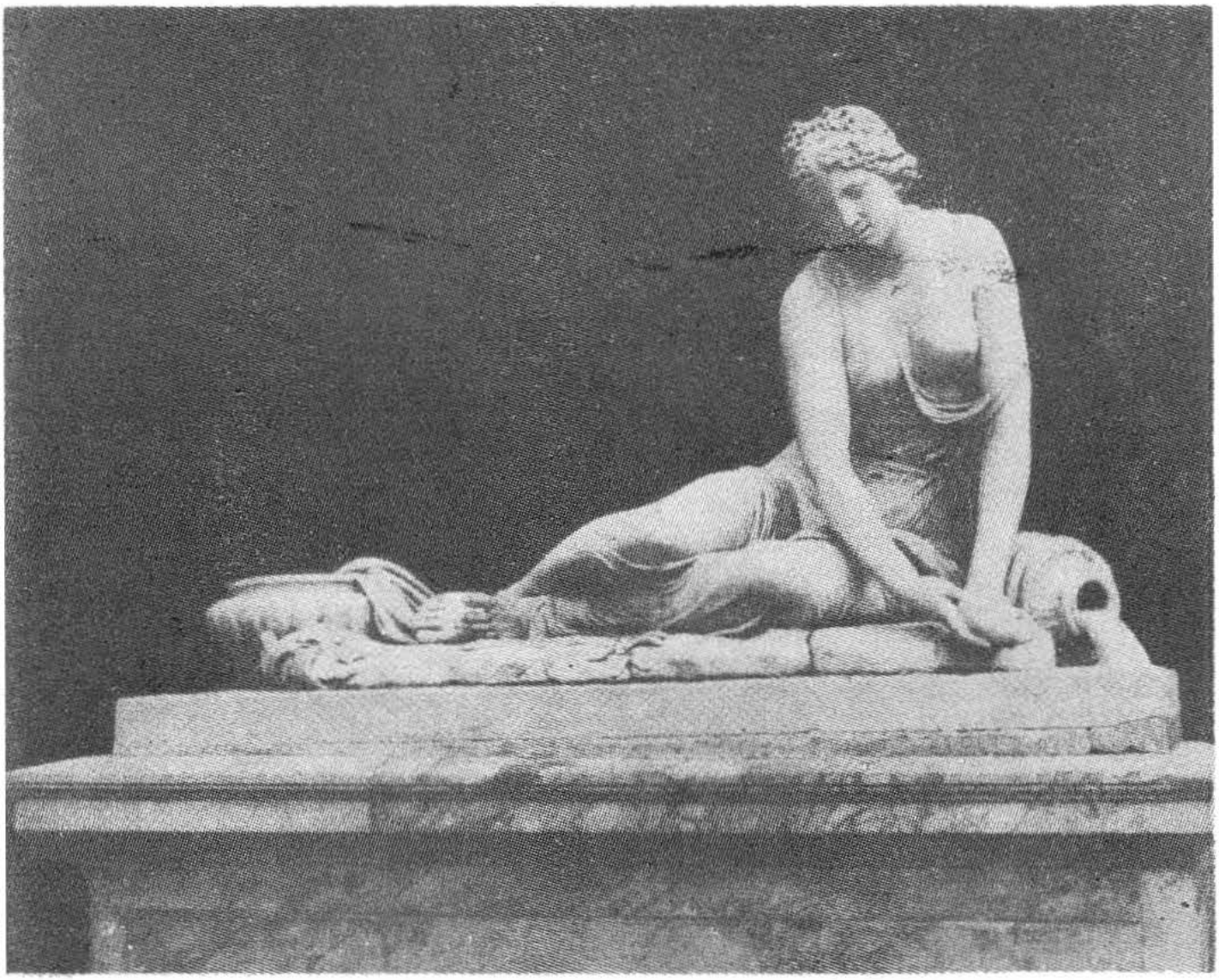
**116.** Pierre Puget. *Maternitate*, teracotă. Aix.

**117.** Detaliu din il. 116.

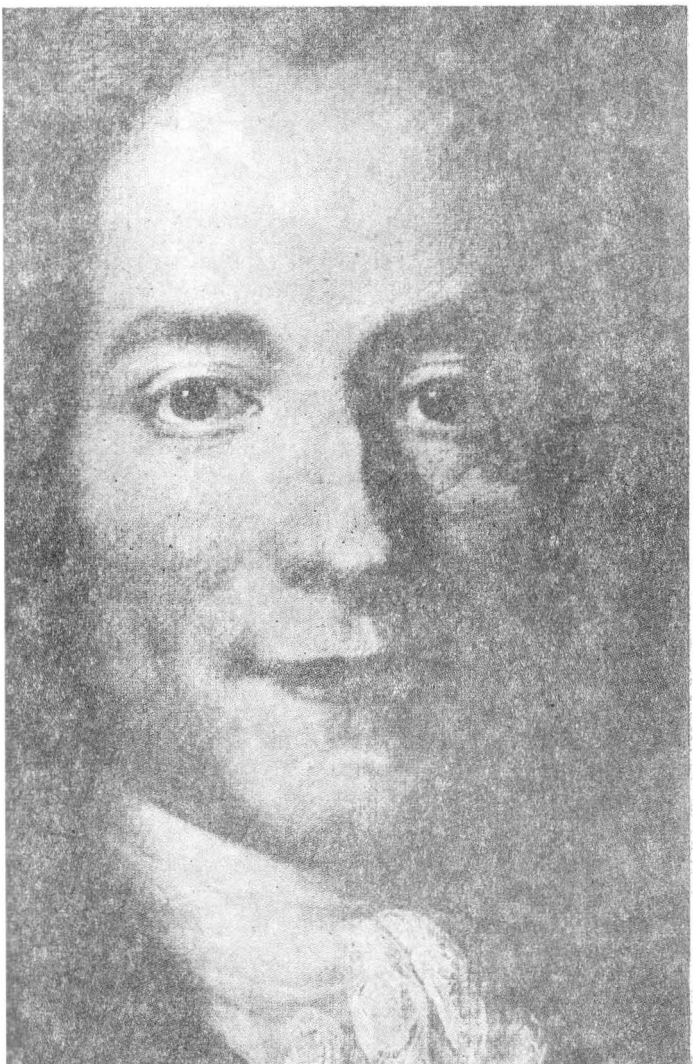
**118.** Hyacinthe Rigaud. *Portret.* Luvru.



**119.** Girardon. *Baia nimfelor*, detaliu. Versailles.

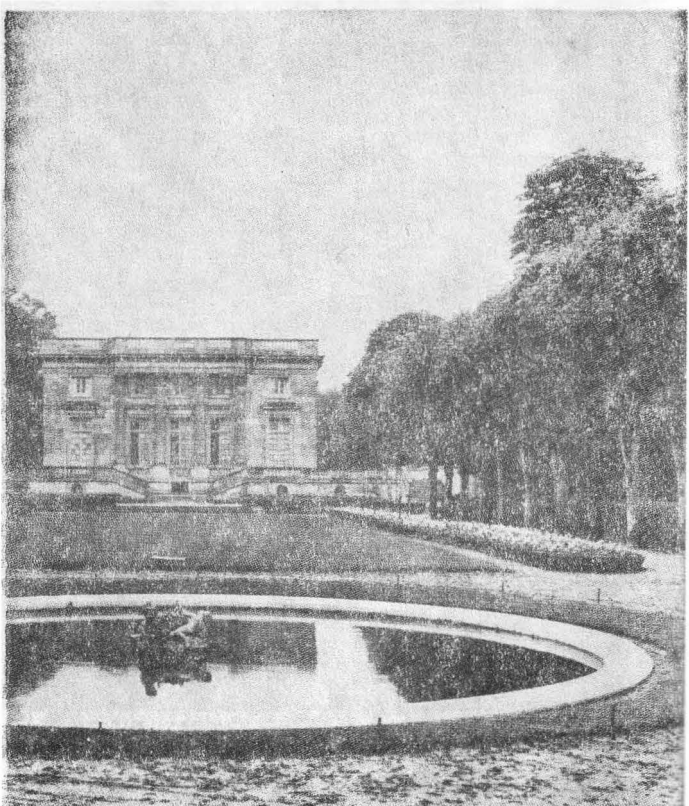


**120.** Coysevox. *Nimfă cu scoică*. Luvru.



**121.** Largillière. *Portretul lui Voltaire,* detaliu. Carnavalet.

**122.** Versailles. *Micul Trianon.*

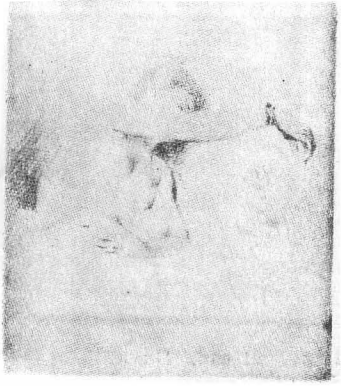


**123.** Watteau. *Actori din comedia italiană*. Mouins.

**124.** Detaliu din il. 123.

**125.** Detaliu din il. 123.

**126.** Watteau. *Serbare ctmpenească.* Colecția Wallace, Londra.

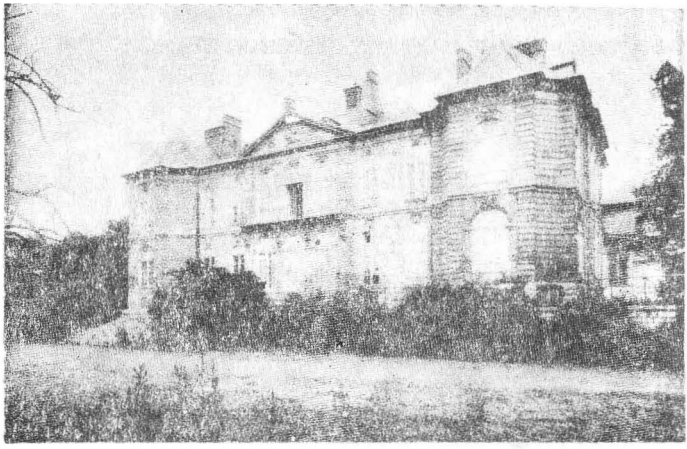


**127.** Watteau. *Desen.* Luvru.

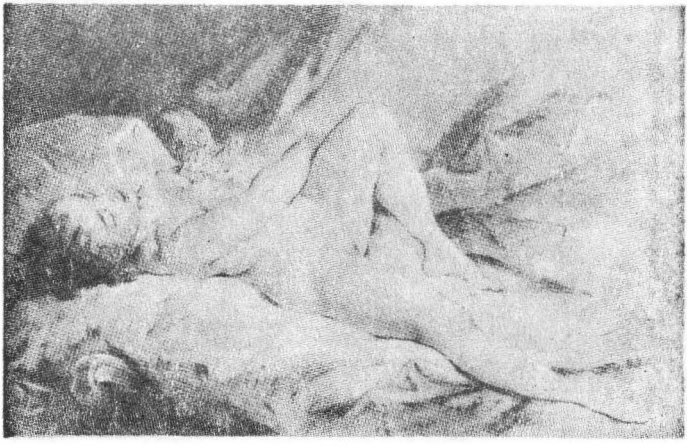
**128.** Watteau. *Dejunul.* Berlin.

**129.** Watteau. *Desen.*
Luvru.

**130.** Watteau. *Petrecere cîmpenească*, detaliu. Dresda.

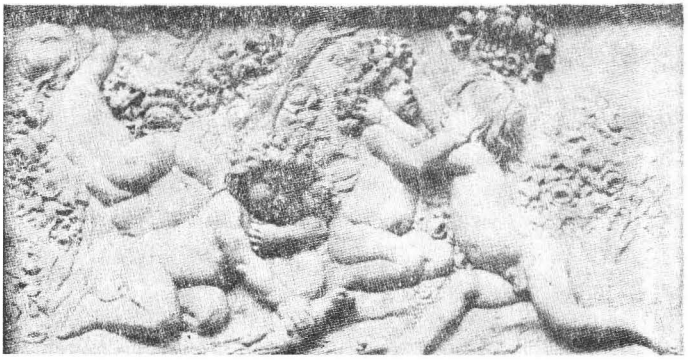


**131.** *Hotel Biron* (1728).



**132.** Boucher. *Pastel.* Colecție particulară.

**133.** Bouchardon. *Fîntîna din Grenelle,* detaliu.



**134.** Boucher. *Răpirea Europei*, detaliu *Amoraşi*. Luvru.

**135.** Moreau cel Tînăr. *Micuţii naşi*, gravură.

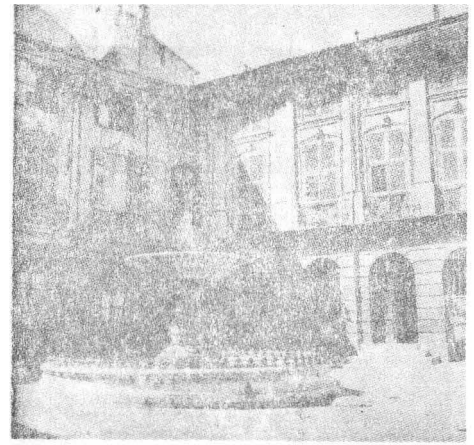
**136.** Quentin de La Tour. *Portretul lui J. Vernet.* Dijon.

**137.** A. Coypel. *Fată,* desen. Luvru.

**138.** Fragonard. *Scoaterea cămăşii.* Luvru.

**139.** Greuze. *Fată.* Montpellier.

**140.** Fragonard. *Femeie tînără*, detaliu.



**141.** Aix-en-Provence. *Hotel Albertas* (1756).

**142.** Drouais. *Doamna Du Barry în chip de Flora.* Agen.

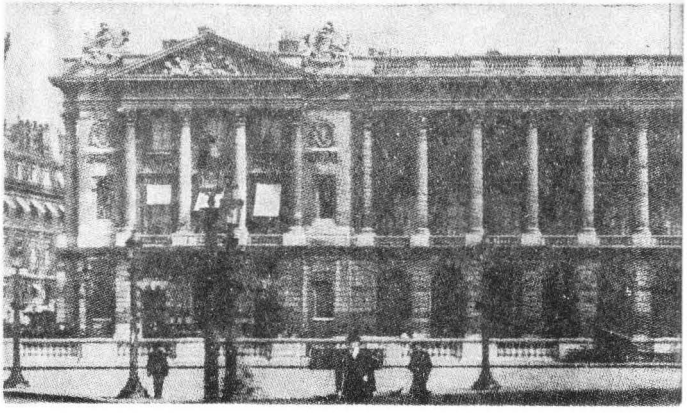
**143.** Perronneau. *Fată cu pisică.* Luvru.

**144.** Houdon. *Doamna Houdon.* Luvru.

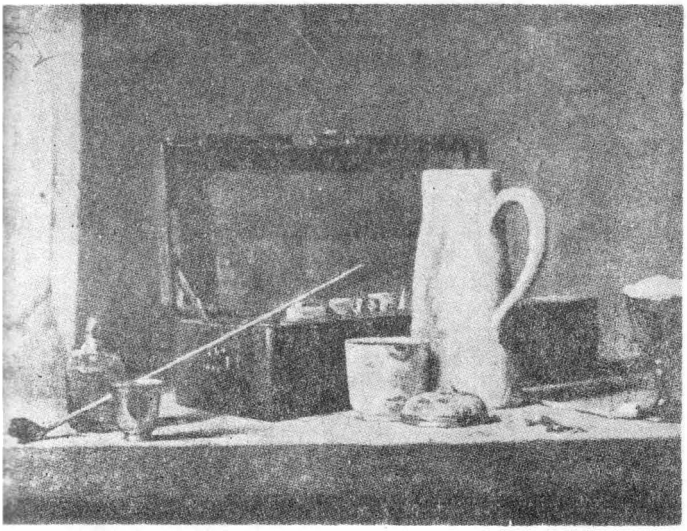
**145.** Detaliu din il. 144.

**146.** Houdon. *Friguroasa*, detaliu. Luvru.

**147.** Gabriel. *Ministerul Marinei*, detaliu.



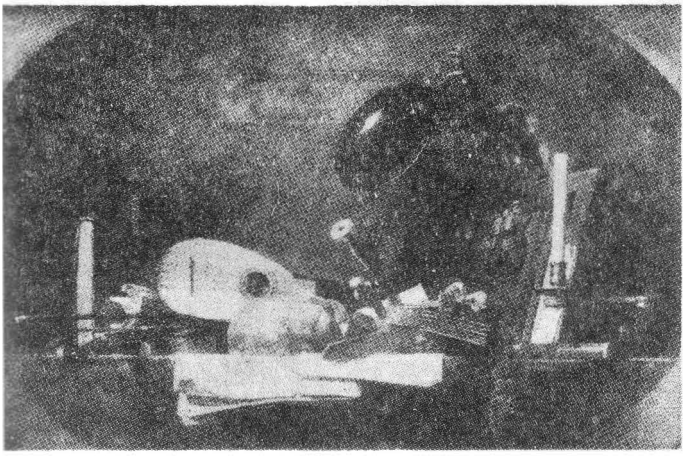
**148.** Chardin. *Natură moartă.* Luvru.
**149.** Chardin. *Cozonacul.* Luvru.



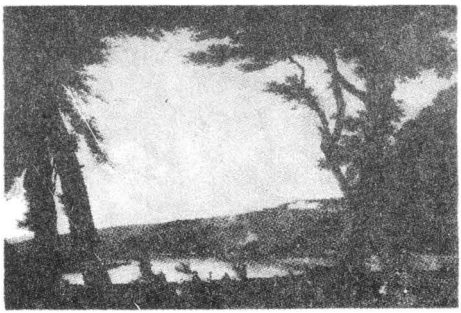
**150.** Chardin. *Precupeața.* Luvru.

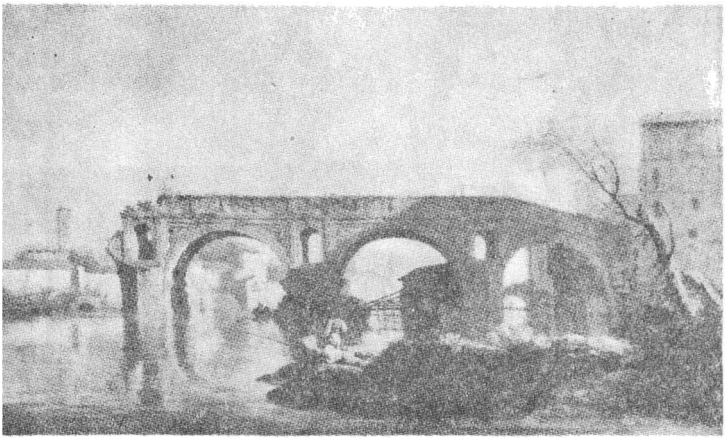
**151.** Chardin. *Rugăciunea.* Luvru.

**152.** Chardin. *Instrumente muzicale.* Luvru.

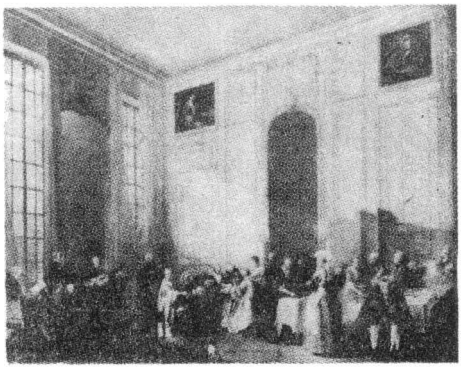


**153.** L. G. Moreau. *Dealurile din Meudon.* Luvru.



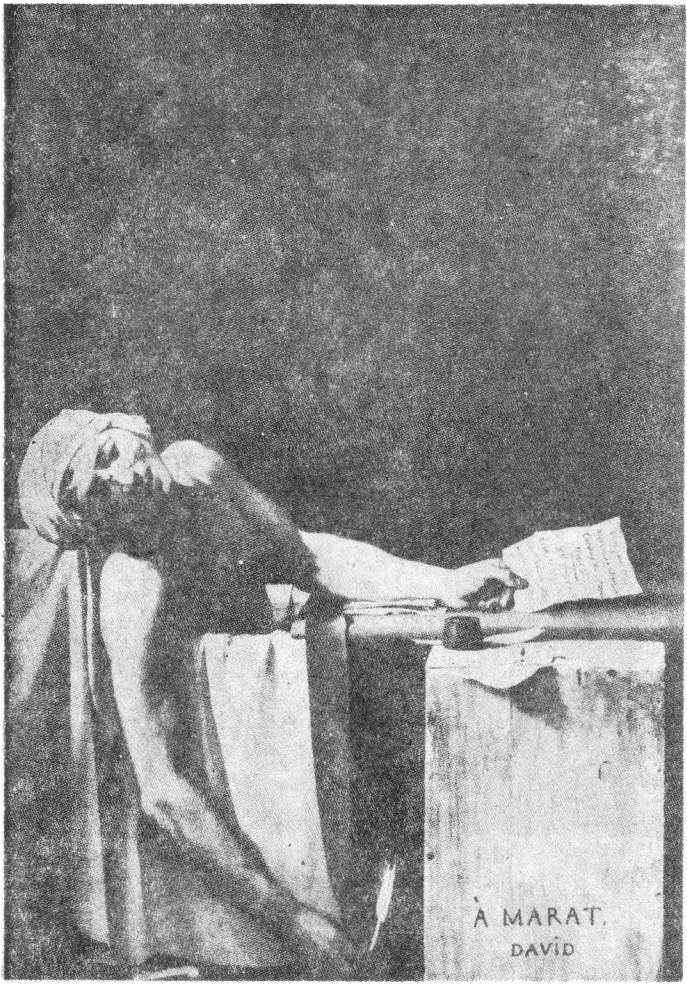


**154.** Joseph Vernet. *Ponte Rotto din Roma.* Luvru.



**155.** Ollivier. *Ceaiul la prințul De Conti.* Luvru.

**156.** Hubert Robert. *Ruine*, detaliu. Amiens.

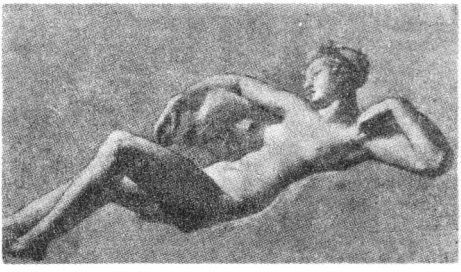



**157.** David. *Marat.* Bruxelles.

**158.** David. *Portretul lui Pius al VII-lea și al lui Caprara.* Colecție particulară.

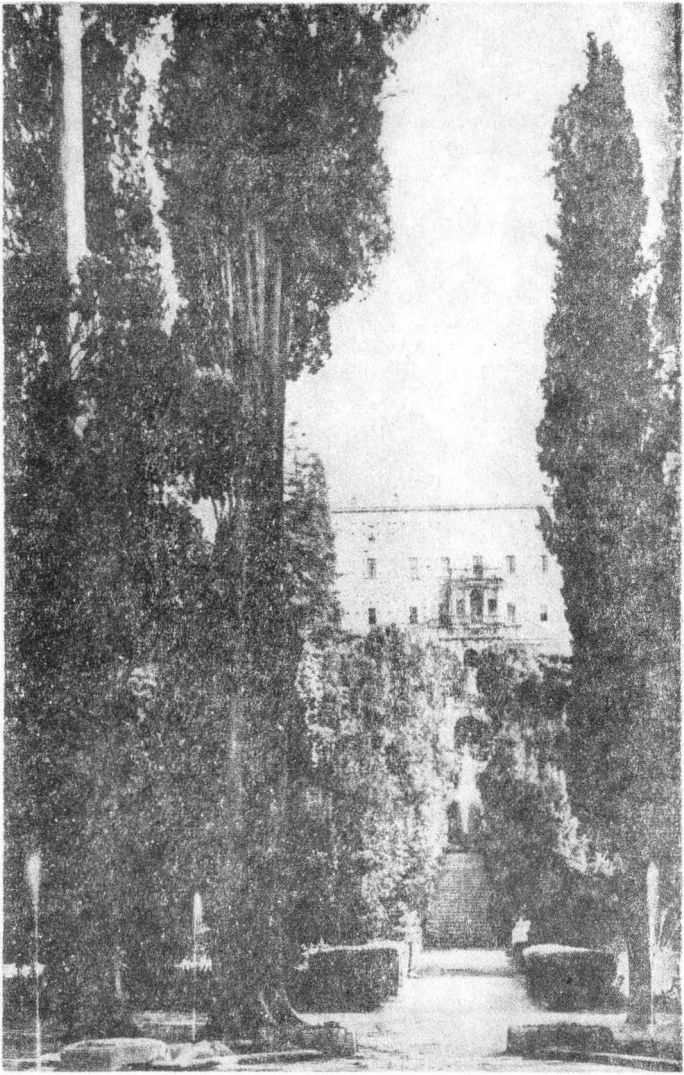
**159.** David. *Doamna Récamier*, detaliu. Luvru.

**160.** Prud'hon. *Josephine Bonaparte*, detaliu. Luvru.



**161.** Prud'hon. *Venus dormind*, desen. Ecole des Beaux-Arts.

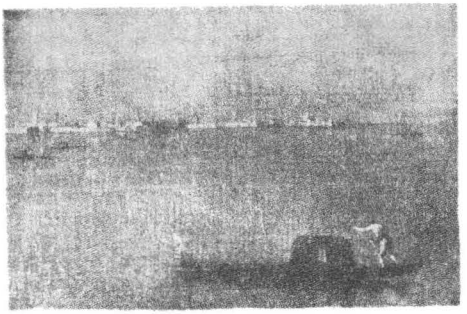
**162.** Prud'hon. *Belşugul.* Colecţie particulară.



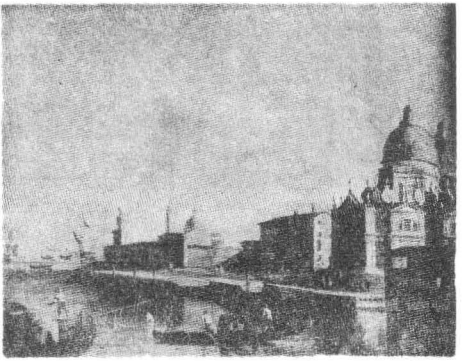
**163.** *Villa d'Este din Tivoli.*

**164.** Tiepolo.
*Fragment de decoraţie.* Uffizi.

**165.** Tiepolo.
*Carul lui Venus.* Prado.

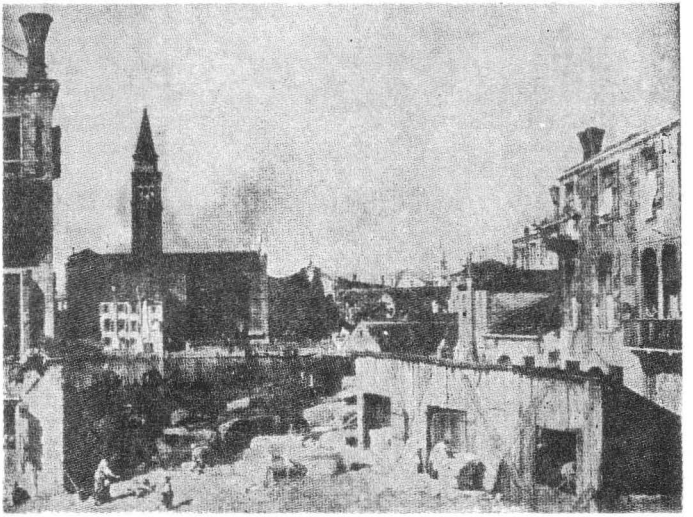


**166.** Guardi. *Vedere din Veneția.* Poldi-Pezzoli, Milano.



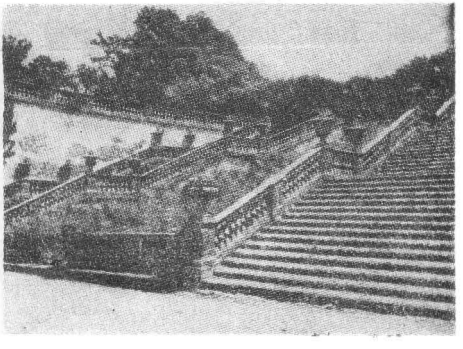
**167.** Guardi. *Biserica della Salute din Veneția.* Palermo.

**168.** Canaletto. *Vedere din Veneția.* National Gallery.



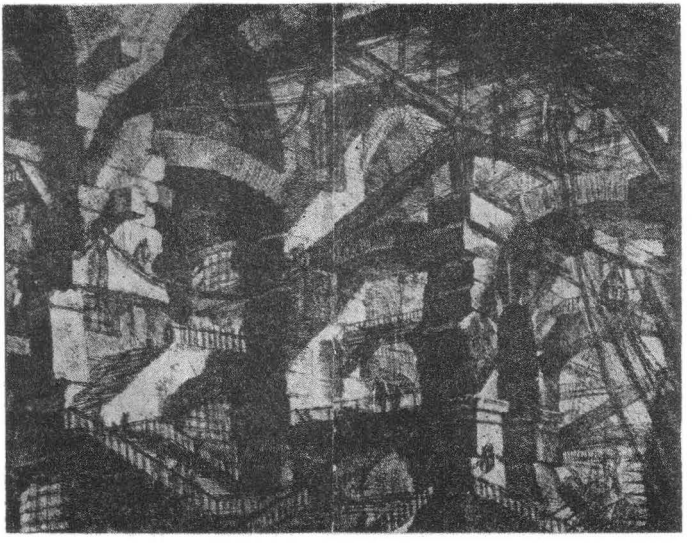
**169**. Pietro Longhi. *Măşti*. (Ac. Carrara, Bergamo.

**170**. *Villa Torlonia din Frascati.*



**171**. Panini. *Piaţa Quirinal*, detaliu. Quirinal, Roma.

**172.** Piranesi. *O închisoare.* detaliu, gravură.



**173.** Piranesi. *O închisoare*, gravură.

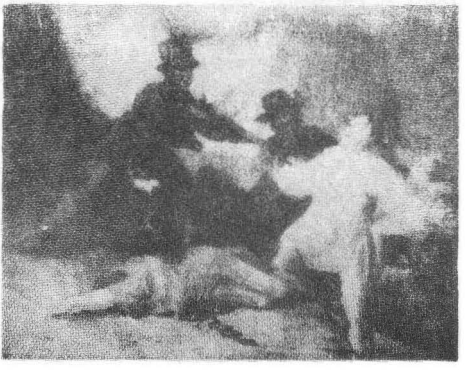
**174.** Goya. *Majas in balcon.* Colecție particulară.

**175.** Goya. *Portret de infantă.* Colecție particulară.

**176.** Goya. *Tinerele.* Lille.

**177.** Goya. *Bătrînele.* Lille.

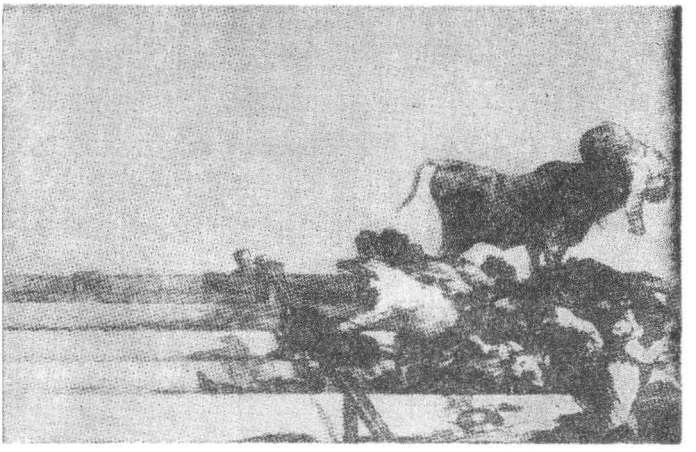
**178.** Detaliu din il. 177.



**179.** Goya. *Măcelul.* Colecție particulară.

**180.** Goya. *Saturn.* Prado.

**181.** Goya. *Regina Maria-Luisa.* Colecție particulară.



**182.** Goya. *Scenă de tauromahie,* acvaforte.

**183.** Detaliu din il. 182.

**184.** Constable. *Catedrala din Salisbury*, detaliu. Sao-Paulo.

**185.** Hogarth. *Vînzătoarea de creveți*. National Gallery.

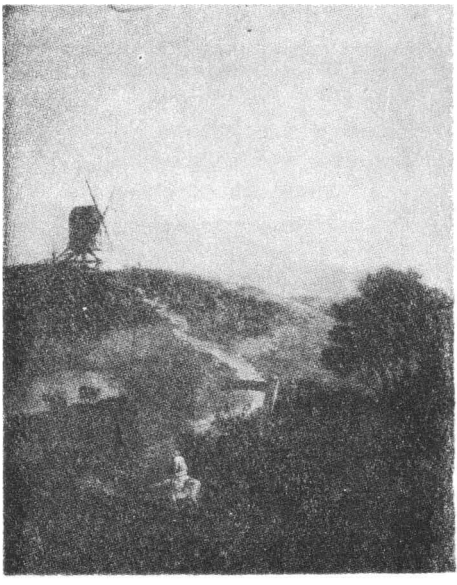
**186.** Reynolds. *Cei doi Waldegrave.* Chantilly.

**187.** Reynolds. *Fetiță.* Colecția Wallace, Londra.

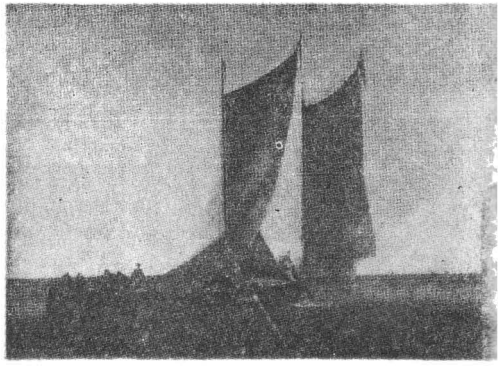
**188.** Gainsborough. *Familia domnului Baillie,* detaliu *Portret de copil.* National Gallery.

**189.** Gainsborough. *Portretul doamnei Sheridan,* detaliu. Colecție particulară.

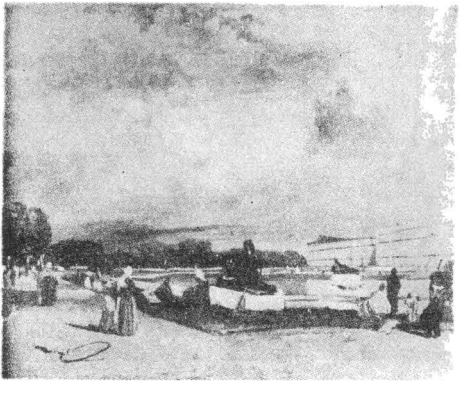
**190.** Hoppner. *Necunoscuta.* Bayonne.



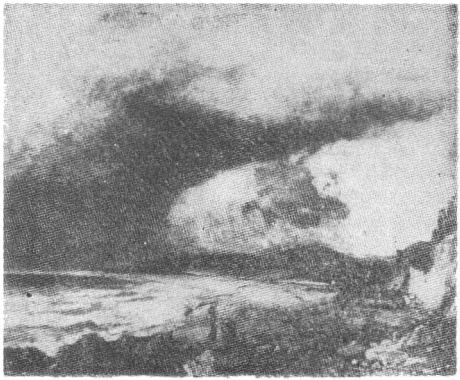
**191.** Old Crome. *Moara.* National Gallery.



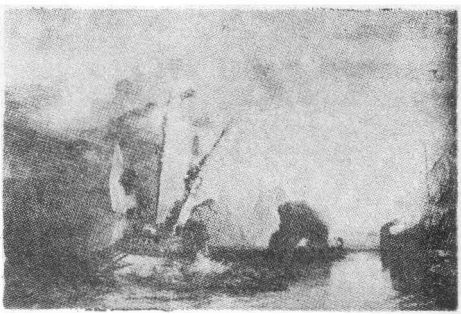
**192.** Cotman. *Bărci de pescuit.* Tate Gallery.



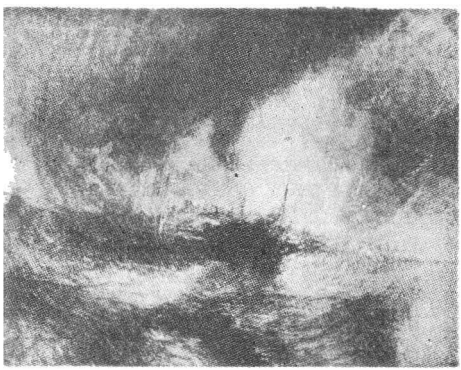
**193.** Bonington. *Parcul de la Versailles.*



**194.** Constable. *Golful Weymouth*. Luvru.



**195.** Turner. *Polifem*. National Gallery.



**196.** Turner. *Viscol*. British School, Londra.

**197.** Whistler. *Thomas Carlyle.* Luvru.

lui Fragonard, căldura senzuală a lui Prud'hon, ceva din Reynolds, ceva din Longhi, ceva din Tiepolo —, e pentru că el reprezintă, cu o forță cu atît mai tragică cu cît este mai singur în țara cea mai împovărată din Europa, un secol pretutindeni hotărît să elibereze viața de dogmele care o înăbușă și de aristocrațiile care nu mai sînt vrednice să-i impună un sens. El luptă neîncetat împotriva monarhiei care îl găzduiește, împotriva Inchiziției care nu-l înțelege sau care nu îndrăznește să-i frîngă penelul, împotriva religiei, prea adînc împotmolită în îngustimea literei pentru a înțelege simbolurile eretice care-i străbat ca niște fulgere opera, împotriva francezilor, cînd vin să distrugă cu lovituri de tun ceea ce el iubește și ceea ce el urăște. Totul devine pentru el pretext, rîsul și furia lui trec cu aceeași libertate în portretele oficiale, ca și în cumplitele sale *aqua-forte* unde, în adîncul tonurilor de negru, se agită vampiri, apariții sinistre, gnomi, fetuși înaripați, monștri imprecișI, și ale căror tonuri de alb fac să explodeze străluciri de o mare grație, un sîn, o pulpă de femeie, un braț pur înmănușat în gri... Sare de la o idee la alta, lovește ici, mîngîie dincolo, iubește, violentează, zdrobește cu o ironie ascunsă cînd îl crezi supus, se înduioșează în revolta lui, nu știe totdeauna ce vrea să facă sau să spună, și pentru a nu minți în privința a ceea ce simte, se exprimă brusc în trăsături acide, la întîmplare, dar cu forța crispată pe care i-o dau nervii sensibilizați la maximum și pasiunea mai puternică decît frica. Penelul, creionul, dalta sa aleargă în urma gîndirii sale. Crezi că-l înțelegi, dar îți scapă. E Watteau, cînd ia parte la serbările populare, cînd surprinde sub arbori de decor figuri înfofolite, rochii care sclipesc, cînd organizează jocuri și dansuri în care se simte răsuflarea sinistră a ceva ce nu va mai fi? E Shakespeare, cînd merge la sabat pe urmele vrăjitoarelor, sau cînd vede trecînd în adîncul cerurilor nocturne aripi membranoase și fanto-

me însîngerate? E Rembrandt, cînd luminează un monstru furios și încolțit, tîrînd o haită omenească după el, cu o rază căzută nu se știe de unde? E Voltaire, cînd prosternează mulțimile în fața unui papagal predicator, cînd îngenunche femeile la picioarele unui măgar sau ale unei sperietori de vrăbii îmbrăcate cu o sutană? E Hokusai, cînd vede ivindu-se, în nopțile lui de iritare, un chip, o formă, în care înfățișările cele mai disparate ale animalului se îmbină cu cele ale morții? E Callot, sau d'Aubigné, cînd izbucnește războiul, cînd cadavrele celor masacrați sînt îngrămădite în căruțe, cînd soldații violează, trag în țeapă, cînd vezi ieșind dintr-o ramă țeava puștilor îndreptată către un morman de cărnuri care urlă, cînd frînghia sau mîinile sugrumă, cînd o lanternă așezată pe pămînt luminează călăi aplecați, fețe sfîșiate de gloanțe, guri negre, brațe ridicate, sînge și creieri împroșcați pretutindeni? E Dante, cînd pătrunde, din sadism sau din milă, sau din amîndouă laolaltă, în vreun azil de nebuni, în vreo închisoare, în mijlocul nenorociților roși de plăgi, mușcați de șobolani, arși de ploșnițe, tîrîndu-se printre propriile lor scîrnăvii, încununați cu cununi de hîrtie sau tîrîndu-și lanțurile, sugrumînd, sugrumați, în vaiete și în bale, legănînd cu cîntece sughițate deznădejdea care rînjește, furia care scrîșnește, neputința care se bîlbîie, insomnia, urîtul, alunecarea treptată sau căderea bruscă în abisul curajului și al spiritului? Este Goya, un țăran din Spania, farsor și sentențios, un băiețandru feroce, un filozof mînios, un vizionar cu neputință de cuprins într-o formă, o ființă veselă, rea, lubrică și nobilă în același timp sau rînd pe rînd. Străbate carnavalul, petrece cu femei calde și cu păpuși dezarticulate. Obraji înroșiți, veselie funebră. Nu știi dacă rîde împreună cu ceilalți sau dacă rîde de ei, sau dacă întrezărește sub rîsul lor dinții craniului descărnat. Se duce să vadă cum sînt uciși taurii, cum sînt legați fedeleș tîlharii, cum sîngerează flage-

lanții, se urcă pe baricade, îl cercetează necruțător pe prinț și îl tutuiește pe tîlhar. Își decorează casa cu figuri înspăimîntătoare, cu îngropați de vii ce se bat între ei, cu canibali îndopați cu carne omenească, ce scutură hălci însîngerate. Tună și fulgeră împotriva epocii sale, a cărei cruzime, galanterie și romanesc învechit le împărtășește cu patimă. E un spirit liber, și totodată un țărănoi. Este, dintre toți marii spanioli care au fost subtili și sălbatici, cel mai sălbatic, cel mai subtil. E plin de întuneric, dar flacăra îl luminează. E indignat ca un sfînt, dar are sadismul torturii; iar cînd spune: „Am văzut asta", în fața membrelor smulse, a trunchiurilor decapitate, a capetelor spînzurate de ramuri, ne arată un suflet de călău... Și-a trăit cu furie pămîntul sinistru și fermecător, și secolul dăruit, în același timp, dezmățului conștient și eroismului instinctiv. A murit în exil, izgonit de preoți, în mijlocul francezilor, pe care îi iubea pentru spiritul lor de frondă și cărora le fusese cîndva cel mai sîngeros dușman. Cînd i s-a deschis sicriul, s-au găsit într-însul două schelete...

## I. Sufletul englez

Fortăreața odată dispărută — fortăreața e totdeauna frumoasă, pentru că e totdeauna construită în vederea unui scop pozitiv —, Anglia nu mai are arhitectură. Anglia nu are sculptură: prea multă ploaie, prea multe ceturi, profilurile terestre înecate în apă, copleșite de cîmpii, înveșmîntate în păduri și în mărăcinișuri. Anglia nu a avut decît un secol de pictură: spiritul puritan, spiritul practic o refuză, și cînd ea se ivește, o abat de la obiectul ei.

Arbori puternici, cascade, faleze de granit, ceață veșnică, pretutindeni o mare sălbatică, nopți de vară halucinante cînd lumina lunii, ivită pentru o clipă dintre nori, scaldă ruine și lacuri, cînd suspinul privighetorilor acoperă murmurul frunzelor, cînd helești răsfrîng năluca tremurătoare a ramurilor... Celtul este senzual și mistic, saxonul visează cu ochii deschiși. Aici s-au născut, de la Shakespeare la Byron, de la Milton la Shelley, cei mai mari poeți ai lumii. Cînd spațiul nu-i îndeajuns de subtil, cînd pămîntul nu-i îndeajuns de grăitor pentru a impune, mai presus de orice, iubirea pentru culori și pentru forme, cînd lumea culorilor și a formelor nu-i îndeajuns de ingrată și de monotonă pentru a respinge spiritul pînă în zonele interioare ale simbolurilor sonore și rămîne

bogată și misterioasă, cînd, pe deasupra, mulțimea posedă o putere de expresie, o energie vitală și cuceritoare pe care nu o are nicăieri altundeva, cuvîntul se dezlănțuie și devine rege. Iată-l pe Shakespeare, toate vocile furtunii și ale răsăritului de soare, comorile pe care le rostogolește marea, palatele zidite în cer din raze de stele dăruindu-se sufletului pentru a exprima o mărturie de dragoste, neliniștea unui nehotărît, spaima unui asasin sau mînia unui Rege. Iată-l pe Milton făcîndu-se stăpîn, pentru prima oară după poemele biblice și după Michelangelo, pe grădinile sălbatice, pe carnea fructelor, pe carnea femeilor, pe polenul florilor, pentru a exprima în fața conștiinței tirania lui Dumnezeu. Iată-l pe Byron înălțîndu-i din abis pe cei blestemați, pentru a aprinde aștrii la patima lor și a o legăna peste Ocean. Iată-l pe Shelley, care cu fiecare bătaie de inimă face să se reverse armonia ca un fluviu ce tîrăște în apele sale răsfrîngerile Căii Lactee și freamătul penelor și al frunzelor din păduri.

Sufletul englez nu se consolează cu acțiunea prea pozitivă a englezilor decît deschizîndu-și și mai larg aripile. Nici chiar știința englezilor nu se poate resemna să construiască monumente imparțiale. Ea trebuie să se înalțe mai sus decît vulturul, sau să se străduiască să satisfacă nevoile materiale ale omului, adesea ale omului englez. Ideea supremă a lui Newton este o intuiție mistică. Dincolo de sistemul solar, ale cărui frontiere nu sînt depășite de Copernic, de Kepler, de Galileu, ea extinde asupra infintului puterea rațiunii, și trecînd peste contradicțiile de amănunt care ar putea-o face să se poticnească, realizează acordul ei cu ordinea imuabilă a lumii... Dar Bacon dă cunoașterii un scop imediat și practic, Hobbes își construiește ca un geometru determinismul social. Negustorii își organizează fără cruțare Republica lor materială. Capetele Rotunde[1] impun Repu-

[1] Adepții Parlamentului, în 1648.

blicii lor morale legi de fier. Trebuie ispăşită orgia lirică prin care marele secol al XVI-lea, în Occident, a sfărîmat dinlăuntru armura teocratică şi a făcut să se înalţe în inimi pasiunea libertăţii. Nu există decît o singură carte: *Biblia*, după cum, mai tîrziu, pentru iacobinii din Franţa nu va exista decît un singur exemplu: Roma. Teatrul lui Marlowe, al lui Shakespeare, al lui Ben Jonson va fi închis. Imaginea izgonită din biserică, măturată din minte. E uşor. Nimeni nu l-a înţeles pe Holbein cînd a venit aici să-şi cîştige pîinea. Nimeni nu a privit la White Hall plafoanele strălucitoare ale lui Rubens. Aici, oricine e mare evadează înăuntru sau în afară. Lumea imaginară a lui Shakespeare e de ajuns pentru a satisface şi a recrea în fiecare zi întregul lui suflet. Milton este orb, Byron şi Shelley, mai tîrziu, vor fugi de virtute, de ceaţă şi de oraşe. Cînd va sosi Van Dyck, el va lucra pentru un rege căruia i se va tăia capul, pentru o aristocraţie căreia i se va lua puterea. Mulţimea nu-l cunoaşte, teologii îl blestemă. Trebuie ca regele Carol al II-lea să aducă din Franţa morala facilă, literatura bine orînduită, politica neprevăzătoare, pentru ca pictura să apară fără efort, ca unul din mecanismele noului sistem şi ca una dintre nevoile profunde şi de neînfrînt ale poporului englez.

Totuşi, pecetea puritană a lăsat urme atît de adînci, iar poporul englez e atît de puternic, încît primul în ordine cronologică dintre pictorii săi, cel din care se vor trage toţi ceilalţi, este şi cel mai englez, şi, fără să o ştie nici el, şi cel mai puritan dintre toţi. Moravurile lui William Hogarth nu sînt poate fără de cusur, dar satira lui este virtuoasă. E contemporan cu primii romancieri de moravuri ai Angliei şi îi urmează în ceea ce fac. Swift îl încurajează. Fielding îl felicită pentru că apără „cauza binelui", şi găseşte că stampele lui „au locul lor dinainte hotărît în toate interioarele bine întreţinute". Întreprinde cruciade pline de vervă

împotriva desfrîului, jocurilor de noroc, beției, politicii electorale, și pentru protecția animalelor. Vrea „fericirea oamenilor". Și opera lui suferă. E încărcată și confuză, orchestrată aproape la întîmplare. Te gîndești mai întîi la subiect, și dacă există pe pînză un colț de pictură adevărată nu-ți dai seama de asta decît după ce ai rîs cu hohote. Dar e din popor. Cunoaște cartierele sărace ale Londrei. S-a născut acolo și se întoarce acolo. Este englez, și disprețuiește tot ce nu e englezesc. Profesorul de scrimă și profesorul de dans, soldatul grotesc și avortonul ceremonios nu pot fi decît francezi. El posedă batjocura atroce și luciditatea tristă care sînt coloana vertebrală și atmosfera însăși a geniului comic al națiunii sale. Sănătatea lui nu îngăduie bolnavi în juru-i.

Putem oare spune despre un pictor că și-a ratat viața de pictor cînd, măcar o singură dată în această viață, a văzut lumea ca un mare pictor? Deși toată caricatura engleză, de la Rowlandson la umoriștii ilustratori de magazine și la stampele populare se trage din el, el a pictat — fără îndoială în cîteva ceasuri — o operă care conține tot spiritul și cea mai aleasă floare a întregii picturi engleze. A surprins, într-o zi, în strălucirea rîsului și a dinților, și a ochilor luminoși și a gropițelor unei fete din popor zămislită din lapte, din suc de carne, din aer și din apă, toate armoniile rătăcitoare ale țării cîmpiilor umede și Oceanului rece. E un fulger brusc care se aprinde și care va păli tot mai mult din pictor în pictor, pentru a se stinge după ce poeții peisajului îi vor fi descoperit urma argintie în ceață și pe cer.

## II. Pictura mondenă

Un singur fulger. Înaintea lui, în Anglia, nimeni nu bănuia că există și acest fel de a picta. Anglia nu-l cunoscuse decît pe Van Dyck, iar cei care vor veni după Hogarth, cu ușu-

rință, cu dezinvoltură, ca și cum ar reprezenta concluzia unui îndelungat efort, nu vor manifesta prea adesea veleități asemănătoare, și îl vor urma mai curînd pe flamand. Acesta e mai ușor de înțeles, mai lipsit de vlagă și mai vid, și mult mai puțin caracteristic. E maestrul de care are nevoie un grup ce evoluează în afara geniului esențial al rasei sale. Chipuri nobile, toate asemănătoare, și mîini identice ieșind din veșminte frumoase. O aristocrație îmbogățită și distantă ignorînd poporul, fără legături intelectuale cu înalta gîndire națională ce s-a stins cu o sută de ani în urmă, nu poate decît să iubească și să protejeze această artă. Ea este riguros practică în scopurile ei și își satisface nevoia de ideal prin cultura străină înscăunată de Restaurație pentru a-l combate pe Puritan. E îndatorată modelor și ideilor franceze, și cînd capătă un fel de frumusețe morală, o dată cu războiul perpetuu, o dată cu expansiunea continuă și brutală peste pămînturile
186 îndepărtate și peste mare, Reynolds și Gains-
187 borough vor fi format generația de pictori de care
188 are nevoie marele ei lux confortabil. Întreaga
189 pictură engleză gravitează în jurul Pairiei, este creată pentru ea, pentru femeile ei, pentru grădinile ei. Născută în momentul în care nobilii culeg fructele supunerii lor și ale privilegiilor lor, ea nu este decît unul dintre aceste fructe. Le seamănă, se modelează după ei. Nu are nevoie să se supună capriciului lor, ea face parte din domeniul lor, și nu ar exista în afara lui. Nu le este anexată pentru o oră, ci este determinată de nevoile lor. Pictorul englez nu este, ca în Franța, un meșteșugar încă tradițional dar domesticit timp de o clipă de către îndoita tiranie a banilor și a modei. În Franța, pictorul este un meșteșugar artist în slujba omului din înalta societate. În Anglia, pictorul este un om din înalta societate care face pictură ca amator.

Și, de aici, inferioritatea lui chiar în raport cu pictura franceză din aceeeași perioadă, care

este totuși de rangul doi. Poate că Anglia este locul în care acest secol, atît de puțin artistic — cu excepția muzicii germanilor —, este cel mai lipsit de forță creatoare. Nici un Watteau, nici un Chardin, nici un Goya, nici chiar, poate, un Tiepolo sau un Canaletto. Nu numai că mediul intelectual, aici ca și aiurea, nu e favorabil picturii, de vreme ce, aici ca și aiurea, totul se consumă în critici, în jurnalism, în corespondențe mondene, în literatură de informație și în eseuri științifice, în romane moralizatoare, dar aici, pe deasupra, omul nu este pictor, sau, mai curînd, este pictor în sensul prea strict al cuvîntului. Cînd ochiul său este satisfăcut, pictorul englez se oprește. Nici unul nu trece de la expresia armoniilor superficiale pe care studiul picturii flamande și venețiene i le-a dezvăluit foarte repede și a căror confirmare o află destul de ușor în frumoasele ei peisaje șterse și în cerurile ei încărcate de aburi, la expresia volumelor profunde și rotitoare, ce ne fac, treptat, să regăsim o dată cu arhitectura lumii, arhitectura spiritului. În călătoriile sale pe Continent, Reynolds n-a știut să vadă la Rembrandt, pe care îl jefuiește, la venețieni, pe care îi tratează de sus atunci cînd vorbește despre ei, altceva decît o pastă onctuoasă și bine amestecată, tonuri contopite, lumini și umbre calde, în care auriul roșcat se străvede printre tonurile compacte de alb. Admirabilele sale calități de pictor, el le tratează ca pe niște cîrpe pe care le mototolești cu vîrful degetelor. Sub această crustă de pictură, forma este moale și spongioasă, ca un fruct prea umflat de apă. Materia cărnurilor, osatura, sînt asemeni celei a rochiilor. Și, de îndată ce ai străpuns patima artificală, opera sună a gol.

După el toți se aseamănă. Ceva mai seducători sau ceva mai disprețuitori, ceva mai însuflețiți sau ceva mai reci, ceva mai plini de sevă sau ceva mai sarbezi, ceva mai grațioși sau ceva mai rigizi, toți sînt găunoși și facili,

și delicatele armonii de gri pe care unii dintre ei, ca Raeburn, le acordă cu rochiile și cu șalurile de tafta, de mătase, de muselină, cu spațiul și cu părul pudrat, nu ne pot face să uităm monotonia obositoare a atitudinilor, materia care aduce a carton sau a ipsos, forma fără schelet, fără mușchi, fără densitate. Căderea este tot atît de rapidă pe cît a părut de ușor și a fost de factice efortul de a se înălța. Gravura amuzantă în culori, care se răspîndește pretutindeni în această epocă, exprimă poate cel mai bine realul spirit plastic al englezilor, care nu văd, la urma urmei, în culoare, decît un mijloc de a împodobi *home*-ul, de a transforma în proaspete și confortabile armonii pădurile, cîmpiile, cerul lor, înaltele lor femei elegante, frumoșii lor cai, cîinii lor de vînătoare și de lux învăluiți în lumină limpede și în mult aer. Dar toți pictorii de portrete, Rom-
190 ney, Raeburn, Hoppner, Opie, coboară treaptă cu treaptă, dacă ne gîndim la inițiatori, la Reynolds, Hogarth, Van Dyck. Cel din urmă, Lawrence, de îndată ce depășește schița, uneori fermecătoare, nu-i decît un vînzător de siropuri reci.

În acest grup, doar Gainsborough mai păstrează o anumită măreție. Simțul psihologic al portretului, pe care studierea pictorilor din Franța, contemporani cu el, i-a îngăduit să-l afirme și să-l dezvolte, face din el un amator mai nobil, care trăiește izolat de ceilalți, în provincie, și care își iubește arta. Dacă există în această Anglie a secolului al XVIII-lea, răzvrătită înăuntru, cuceritoare în afară, dînd în același timp satira lui Swift cînd își înalță oglinda în dreptul chipului, și epopeea practică a lui Defoe cînd își urmărește cu privirea marinarii și negustorii, vreun loc aristocratic unde s-au refugiat pudoarea semeață și orgoliul, în opera lui trebuie căutat. Fie că Lordul duce pe continent soldații Oligarhiei, fie că ia parte în Parlament la dezbaterile pozitive ale negustorilor și ale legiștilor, femeia lui rămîne

un obiect de lux pe care îl păstrează numai pentru el, în cadrul maiestuos al castelelor și al parcurilor. Albastru al crîngurilor, gri al norilor, văzduhuri de argint umed, toate ființele delicate și îndepărtate care străbat fundalurile voastre monotone par cu adevărat a aparține unei rase necunoscute pînă la el și pe care nimeni nu o va mai vedea după ce el va fi încetat să existe. Dacă aceste rochii imateteriale ar fi sfîșiate, dacă tonurile șterse ale șalurilor încrucișate pe piept, ale înaltelor pieptănături pudrate, ale dantelelor, ale panglicilor albastre, ale eșarfelor de culoarea perlei roz și-ar amesteca pulberea impalpabilă cu cenușa armoniilor aeriene care le însoțește întotdeauna, am vedea, fără îndoială, ivindu-se timp de o clipă, spre a fugi pe dată pe sub copaci, înalte vînătorițe caste care ar dispare pentru totdeauna. Pentru prima și pentru ultima oară în Anglia, unde toată muzica și toată pictura străbat, înainte de a ajunge la noi, inima poeților lirici, puțină muzică imprecisă trece în pictura însăși. Gainsborough pare a fi singurul care a auzit cu adevărat răsunînd în Anglia poemul sonor pe care Händel îl adusese aici din Germania și care i-a legănat viața contemplativă. Există în melancolia lui ceva din solemnitatea grandioasă, și în loialitatea discretă și atenuată a viziunii sale un anume ecou al pozitivismului mistic al bătrînului muzician.

Din nefericire, calitatea meditației sale asupra naturii nu este la înălțimea instinctelor sale și a intențiilor sale de artist. Ca și ceilalți, e silit să asculte de sugestiile ținutului său, căruia verdeața vie, prospețimea limpede a tonurilor, prelungile sale unduiri acoperite de pajiști și de arbori, poate cam prea îmbelșugați, poate cam prea stufoși, nu-i conferă nici fermitatea de construcție ideologică, nici infinita mișcare aeriană, care, amîndouă, sînt necesare formării marelui pictor. E silit să asculte de sugestiile epocii sale, cea mai puțin spontan

engleză din toată istoria englezilor, cu criticismul său universal, cu negarea a tot ceea ce este mai categoric englez în sufletul englez — scriitorul imită Franța și Garrick îl corectează pe Shakespeare —, cu senzualismul sistematic al filozofilor săi care frînge una din aripile lirismului și condamnă plastica să nu meargă niciodată dincolo de senzație. E silit să asculte de temperamentul rasei sale care, pe dată ce s-a lăsat în voia avîntului poetic, transpune toată materia împrumutată vastei lumi în regiunile sentimentale ale spiritului unde domnește cuvîntul, dar unde arhitectura formală e lipsită de bază, unde sculptura și pictura se clatină și se învîrtește ca un șuvoi de fum la gura unui vulcan.

Astfel pictura engleză moare tocmai din pricina a ceea ce îl face pe poetul englez să trăiască în imaginația oamenilor și să fie stăpîn peste ea. Dacă romanul de moravuri din Anglia justifică entuziasmul lui Diderot, poporul englez, iubindu-l pe Greuze, arată că înțelege tot atît de puțin pictura ca și Diderot, care o înțelegea atît de bine de îndată ce consimțea să o privească pe cea a pictorilor adevărați. Sentimentalismul englez se chinuie să împrumute limbajul picturii, căreia visarea și lacrimile nu i se potrivesc. Reynolds ar putea să treacă drept un mare pictor — datorită portretelor sale de bărbați mai ales, uneori îndeajuns de severe și de ample pentru a transmite o idee vie despre soldat, despre marinar, despre despotul literelor din acea vreme —, dacă nu ar avea un suflet de grizetă, vlăguit de vise neroade. Pretutindeni pisici și cîini împodobiți cu panglici, fetițe durdulii cu cireșe la urechi, priviri pierdute, mîini împreunate, chipuri îmbujorate de rușine ascunse sub frumoase brațe rotunde. O pictură care le face să plîngă pe doamnele bătrîne și să suspine pe fetele tinere, neputincioasă, echivocă, perversă, tîrînd în rîuri de parfumuri și de caramele, mantia lui Rembrandt.

## III. Grădini și peisaje

Ce mai rămîne din toți acești pictori eleganți care-și petreceau aproape tot atîta timp scriind despre pictură, cu multă competență, distincție și pătrundere, e adevărat, cît își petreceau încercînd să atingă scopul profund al picturii, ca acei pe care îi imitau și care nu scriseseră niciodată despre ea: Rubens, Rembrandt, Titian, Veronese, Velázquez? Iubirea superficială, dar sinceră și clarvăzătoare, pentru culoare, într-un secol cînd, după Watteau, nici un pictor în afară de Chardin, de Goya și de ultimii venețieni în Europa Occidentală, nu-i mai înțelegea voluptatea. Un efort insuficient, dar unanim, de a readuce arta de a picta la izvoarele ei, care sînt spațiul, lumina, umbra, încrucișarea și jocul reflexelor pe formele în mișcare. O reconciliere progresivă cu adevărații copaci, cu adevăratele flori, cu adevăratele ierburi de pe cîmp și cu adevărații nori de pe cer, în clipa în care toți oamenii de litere, toți artiștii, toți filozofii de pe continent, instalați în decorul monden și ideologic, nu mai vedeau în toate acestea decît niște factice și firave simboluri sentimentale.

Castelele senioriale unde pictorul își urmează modelul sînt îngropate sub iederă și sub viță de vie sălbatecă, în inima acelor mari parcuri pe care William Kent, cam în primele trei decenii ale secolului, le desena pentru a reacționa împotriva modei grădinilor italiene sau franceze. Seceta Sudului, canalizările pe care ea le necesită, bazinele, fîntînile arteziene, subțirimea, forma bine delimitată a chiparoșilor și a pinilor, a plantei aloes, a tuturor plantelor întunecate care cresc în soare și praf impun spiritului o imagine netă și categorică pe care raționalismul francez avea s-o ducă pînă la cel mai înalt grad de stilizare și de ordonare. Aici, ploaia aproape veșnică, un pămînt în care se afundă rădăcinile pentru a purta hrana la frunzele ce se deschid, și, pen-

tru a culege toate picăturile de ceață, pădurea de frunze îngrămădite, ramurile răsfirate și stufoase, uriașele trunchiuri negre acoperite de mușchi și de licheni. Dezordinea se impune, și forța sălbatică, și verdeața umedă. În centrul peluzelor netede, lucioase ca o catifea bogată, arborii măreți par a absorbi tăcerea. Cei mai mulți se izolează în pîlcuri, liniștiți ca niște uriași. Unii lasă să le atîrne pe pămînt mantia de ramuri. Pe gazon, frunzele cad, păsări beau și ciugulesc aici puzderie. Brazdele de flori par niște covoare aruncate ici și colo pentru a afirma, în fața dezordinii panteiste și a vigorii impasibile a lumii, prezența calmului și a voinței. Omul nu-i impune nimic naturii, el veghează ca ea să urmeze cu ajutorul lui indicațiile pe care tot ea i le dă. Din iarnă și pînă în vară, el slăvește mulțimea ascultătoare a plantelor și a pîraielor care așteaptă, pentru a-și schimba înfățișarea, hotărîrile vîntului și soarelui.

Milton, în *Paradisul pierdut*, cîntă grădina naturală. Grădina naturală este expresia cea mai puternică a stilului domestic al englezilor. În Franța, în Italia, ea exprimă o aristocrație artistică intelectuală și strict delimitată, la hotarele căreia se oprește net. În Anglia ea e legată de o aristocrație practică ce se extinde, o dată cu bogăția colectivă, asupra tuturor oamenilor Cetății, chiar și asupra celor săraci, pentru care grădina rămîne deschisă și peluzele accesibile, și consimte la contactul zilnic cu turmele de oi și de boi a căror lînă și carne îmbracă și hrănesc națiunea. În afara fugii imaginare a lirismului verbal, departe de negoțul ei violent și de destinul ei pozitiv, Anglia își aplică efortul de organizare estetică asupra a tot ceea ce-i asigură omului confortul și odihna, grădina, casa împodobită, camerele curate și aproape goale în care toate sînt la locul lor și nimic nu e de prisos, mobilele sale curate și rezistente, ferestrele sale împodobite cu flori, zidurile sale de cărămidă

roșie și de lemn vopsit în alb. Ca și opera de artă la ceilalți, stilul politic și domestic se poate reînnoi neîncetat, dar el păstrează întotdeauna, ca și ea, de-a lungul revoluțiilor și al cuceririlor, un caracter tradițional. Puțin, sau chiar nimic pentru minte. Totul pentru trup, și pentru suflet, și pentru sănătatea, și pentru buna lor stare. Morala, sportul, religia și afacerile sînt astfel puse de acord.

Arta peisajului englez s-a născut din această indiferență a aproape tuturor englezilor față de ceea ce nu înseamnă natură virgină, suplețe a mușchilor și puritate a moravurilor. Ea apare deja în grădinile pe care Gainsborough le deschide larg îndărătul femeilor sale din societatea înaltă, ciudate și puțin distante, și a copiilor săi blonzi. A văzut chiar adesea un peisaj de țară romantic, apusuri de soare peste bălți, raze străpungînd norii după ploile de vară. Către sfîrșitul secolului celui mai sceptic din Istorie, sufletul englez se regăsește pînă și cu ajutorul picturii, care îl exprimă în mod insuficient. El se entuziasmează pentru romancierii Mizeriei, pentru poeții-țărani. Are o asemenea nevoie de natură și de visare, încît îl ascultă cu înflăcărare pe un impostor literar, pentru că afirmă că a regăsit poemele barbare ale primilor oameni din fiordurile sale și din munții săi care au înfruntat vocile și fantomele Oceanului, ale furtunii și ale ceții. Revoluția din Franța zguduie sufletele ce dorm, înflăcărează sufletele ce se trezesc. Byron, Shelley pleacă din Anglia fiindcă urăsc pozitivismul ei mercantil și bigot. Wordsworth se refugiază pe malul unui lac solitar unde nu va mai auzi decît căderea ploii, țipătul păsărilor de apă, unde nu va mai vedea decît pădurea pe povîrnișul colinei, ceața în adîncul văilor, trezirea universală a vieții tăcute o dată cu fiecare întoarcere a primăverii.

În acest moment pictorii englezi, lăsîndu-l pe cel mai mediocru dintre ei, pe Lawrence,

să le continue tradiția mondenă pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, au ieșit dintre zidurile parcurilor pentru a explora cîmpia și a privi în voie cerul. Bătrînul Crome, al cărui tată era țesător, nu-și părăsea niciodată nici măcar provincia, și, ca și Burns, trecea singur, fără călăuză și fără tovarăș, pragul misterului lumii. Crustă noroioasă, sol frămîntat cu argilă și apă, vastul pămînt englez era cuprins în întregime în fiecare tablou al său. Îl străbătea ca un țăran care îl iubește pentru tot chinul ce i-l aduce și pentru pîinea pe care știe să o scoată din el, cu sîngele îmbujorîndu-i obrajii roșii, adulmecînd ceața, cu tălpile încărcate de lut și cu bastonul în mînă. Și aceasta e totul, pictura lui nu exprimă nimic mai mult, dar în acest moment în care olandezii tac, în care francezii și italienii, Vernet, Moreau, Hubert Robert, Canaletto, Guardi își scriu paginile îngrijite — orașe și ruine stilizate, ținuturi mitologice luminate de raza palidă a soarelui lui Claude Lorrain —, în care englezul Wilson însuși nu se poate smulge dominației lor seducătoare, pictura lui înseamnă o adevărată revoluție. Miresmele pămîntului, toate înfățișările lui determinate de vreme și de anotimp, umbrele pe care le plimbă peste el norii aducători de ploaie, întunericul ce se lasă o dată cu trecerea vîntului și fantomele care se iscă pe cîmpii și pe rîuri cînd se apropie seara, toate recapătă, prin Crome, dimensiunea sentimentului uman.

Un peisaj pictat nu se transpune, mai ales
cînd imaginația nu-i adaugă nici un fel de des-
chidere. Trebuie să-l privești. El nu se poate
descrie. Lucrul cel mai însemnat pe care l-a
făcut peisajul englez cu Old Crome, Cotman,
191 Bonington, cu Constable mai ales, e acela de
192 a fi pus la îndemîna lui Delacroix cîteva din
193 elementele tehnice ale lirismului care va în-
184 sufleți pictura franceză timp de optzeci de ani,
194 și care încă mai este viu. Cînd Delacroix a
văzut peisajele lui Constable, în anul în care

picta *Masacrul din Chios*, el a refăcut imensa pînză în patru zile. Descoperea în ele un principiu, acela al diviziunii tentelor, aproape realizat din instinct de Veronese, de Vermeer din Delft, de Chardin, dar a cărui fecunditate Constable o demonstra în mod deliberat în operele sale cu rigoarea, cu conștiinciozitatea englezului. Din apropiere iată tonuri de roșu și de portocaliu, și de verde, și de albastru, și de galben, un amestec confuz de culori suprapuse, în aparență fără raport cu coloritul îndepărtat pe care vor să-l imite după natură și cu forma foarte definită pe care vor s-o evoce. De departe, iată marele cer palid și limpede, unde norii cu reflexe de perlă plutesc ca niște corăbii, iată vălul de apă mereu plutitor tremurînd peste cîmpie, iată ceața albastră care se îndesește pe măsură ce se pierde în depărtare. Iată cîmpia nesfîrșită, atît de onctuoasă și atît de verde în Anglia după ploaie, încît pare întinsă pe o paletă uriașă îmbrobonată cu picături de apă. Totul — gazonul dens, masa profundă a stejarilor, casele roșii și albe ce se ivesc din mijlocul crîngurilor verzi, văzduhul de azur și de argint, florile cu stropi de rouă — strălucește și tremură, și scînteiază, ca o lume ce se naște în cel mai proaspăt și cel mai transparent ceas al ei. „Eu sînt învierea și viața", îi spuneau lui Constable cîmpiile țării sale. Sufletul lui se cufunda în ele precum cel mai frumos trup de femeie în apă.

Cînd Constable ajunge la această transparență, el e cel mai aproape de marea pictură, și poate că e mai mare pictor cînd pictează în acuarelă decît cînd încearcă să redea cu ajutorul uleiului, atît de generos utilizat de Reynolds și de grupul său, strălucirea umedă și irizată a naturii engleze. Acuarela, prin lipsa ei de grosime, prin prospețimea ei lichidă, prin incapacitatea ei de a reda nuanțe prea subtile, este materia care le convine cel mai bine englezilor. Constable îi datorează accentele sale

cele mai limpezi, Turner, giuvaerurile sale cele mai translucide, iar Bonington se slujește de ea cu atîta măiestrie, încît izbutește să încorporeze însăși picturii sale, aurie, chihlimbarie, subliniată de tonuri verzi și roșii care par că se sting treptat sub un strat de apă, ceva din strălucirea ei, și să-i transmită un reflex culorii înflăcărate și funebre a lui Delacroix. Uleiul, dimpotrivă, le este aproape totdeauna funest pictorilor englezi. Strălucirea uniformă a atmosferei lor se potrivește greu cu această materie complexă, de o profunzime atît de bogată și atît de zbuciumată. Ei îi cad victimă. Se învrșunează să redea prin ea cerul lor încărcat de ceți și totodată transparența aeriană pe care le-o dezvăluie atît de adesea soarele după ploaie. O frămîntă, o îngroașă, îi răpesc savoarea, tocmai pentru că o vor prea savuroasă, se consacră, pînă la urmă, în exclusivitate studiului ei, se împotmolesc în noroiul ei onctuos, înecă în el perla și argintul pe care le-au cules din aer. Peisajul englez, chiar în opera lui Constable, eșuează adesea în pictura greoaie și de prost gust căreia Reynolds i-a sacrificat aproape tot talentul său.

## IV. Turner

195 Turner este ultima victimă, și cea mai i-
196 lustră, a acestei nevoi de a forța limbajul picturii, căreia Rembrandt și Velázquez îi dau un suflet și aripi, lăsînd pictura să urmărească viziunea lor obiectivă și să o unească fără efort cu lumea lor imaginară. Dorința lui depășește, desigur, și chiar cu mult, bunăstarea sentimentală și pozitivismul pacific al celorlalți pictori englezi. E singurul aproape care a văzut soarele de pucioasă ivindu-se din adîncul ceții. Numai lui i s-a arătat fluviul livid, prin vălul de fum ce spînzură în aer. A surprins mari fantome în ceață și în ploaie, turnuri din cărămidă și din piatră străveche, vapoare,

hornuri negre, lanterne roșii străpungînd obscuritatea confuză, așa cum un strigăt înăbușit țîșnește dintr-un mare murmur, pentru a se întoarce pe dată la el. A simțit marea și lumina tropicelor pătrunzînd în orașul întunecat, o dată cu corăbiile gudronate și cu pînzele lor, cu zborul rătăcitor al pescărușilor, cu nămolul fosforescent, și a amestecat pe urmele lor șterse ecourile nedeslușite ale străzilor ce se pierd în depărtare, ale docurilor, ale cartierelor sinistre, ale parcurilor de culoarea smaragdului tulbure, pline de copaci și de turme. Și, cu un efort liric de un uimitor curaj, a încercat să transpună această materie complicată și splendidă într-o lume imaginară, în care s-a înălțat atîta de sus, încît aerul prea rarefiat nu i-a putut susține zborul.

Seamănă cu o pasăre zburînd printre fulgere, beată de furtuni electrice, orbită de lumină. Fie că se află pe pămîntul acesta și în istorie, fie că străbate, împreună cu Shakespeare, Italia antică și romanescă, fie că se înfundă, cu Van Goyen, în ceața luminoasă, fie că vizitează, cu Homer, bătrînul univers eroic, în care flacăra vulcanilor și cîntecul sirenelor îl plimbă la întîmplare pe Ulise pe Ocean, fie că dă ajutor naufragiaților, de pe o barcă de pescari, cu răsuflarea tăiată de vînt, plin de sare și pătruns de ploaie, fie că-l întovărășește pe Nelson în bubuitul tunurilor, printre norii de fum, printre drapelele ce flutură, printre marile pînze de corăbii sfîșiate, pretutindeni unde apa mării, apa cerului și soarele se contopesc, el trăiește într-un ținut de legendă supranaturală, într-un palat aerian purtat de nori, roșu de amurguri și de zori ce se frămîntă, năpădit de umbre însîngerate și de sclipiri de opale, de safire și de rubine. Într-o zi a privit îndelung apusul de soare al lui Claude. Și de atunci n-a mai vrut să vadă altceva. Solidele arhitecturi au devenit spectre translucide îndărătul cetii fantastice, care nu lasă să se vadă din pămîntul englez decît pri-

velişti fugare, uneori supranaturale, cînd răsare luna, sau cînd lumina serii, străbătînd vălul de apă printr-o spărtură îngustă, ne arată vîrful unui turn suspendat printre nori, lucirea rotitoare a unui far, globul întunecat şi arzător ce se cufundă treptat. Totul devine ireal, îndepărtat ca acea apă în care soarele lui Claude îşi leapădă, înainte de a dispare, dîra de purpură lichidă. El singur domneşte din zori şi pînă seara, umple lumea, umple istoria, explodează şi se răspîndeşte peste ele în jerbe de flacără şi de sînge.

Armoniile superficiale în care pictorii englezi, după Van Dyck, îşi cheltuiau virtuozitatea, trebuiau să ajungă la această artă ciudată a lui Turner, care constituie separarea definitivă a formei de culoare, fuga picturii în spaţiul solitar, izolat de orice suport material, de orice volum vizibil, de orice legătură profundă cu universul senzual. În fond, acest cer şi această apă, amestecate laolaltă şi topite la flacăra incandescentă, ascund o evidentă răceală a sensului, o totală neputinţă de a înţelege şi de a reda trunchiul şi ramurile intermediare care leagă pentru totdeauna, şi le fac sensibile pe unele pentru celelalte şi pe unele prin celelalte, rădăcinile omului şi parfumul spiritului său. Turner ascunde sărăcia culorii sale sub focul de artificii. Lumina îl orbeşte. El nu mai vede nimic în afară de ea. Tot ceea ce este luminat de ea, a dispărut. Ea însăşi, o, miracol, răzbună pămîntul uitat şi cerul ignorat. Marea unitate armonioasă a lumii se prăbuşeşte pe alocuri şi se clatină pretutindeni. Înceţoşat de aceste pietre preţioase, sfărîmat de aceste răsfrîngeri de focuri imaginare, pămîntul îşi pierde consistenţa, aerul se îngroaşă, ceea ce este dur devine fluid, ceea ce este fluid devine compact, planurile se încalecă, valorile se amestecă, universul dezmembrat pluteşte ca un fum luminos, zdrenţuit de vînt. Emoţia poetică şi sentimentală, superioară, fără îndoială, mijloacelor de expresie, dispare a-

proape cu totul, și nu-l mai atinge decît pe cel ce nu a învățat să înțeleagă limbajul picturii. Turner demonstrează măreția lirică a sufletului englez și, totodată, neputința picturii engleze de a o comunica.

## V. Echivocul artei engleze

Toată această artă, de la inițiatorul ei, Van Dyck, la prerafaeliți, circulă între două stînci, de care se izbește rînd pe rînd, fără a reuși vreodată să le evite cu desăvîrșire: insuficiența formei, tenacitatea unui sentiment poetic ce nu poate fi exprimat decît prin cuvînt. O dată cu Reynolds, cu Gainsborough, cu Raeburn, cu Hoppner, cu Opie, bogăția culorii izbutește să ascundă vidul pe care-l acoperă și să facă uitată sărăcia sentimentală în care se împotmolește lirismul englez abătut din drumul său. Dar Ruskin apare, îi smulge de pe căile mondene pe pictorii ce-i sînt contemporani, spre a se îndrepta împreună cu ei către primitivii Italiei, spre a-și secătui puterile încercînd să învie un suflet mort, și neizbutind decît să presare pe mormîntul lui florile artificiale ale unui sentiment poetic ce nu-și cunoaște încă mijloacele. Neînțelegere neverosimilă! El predică ingenuitatea, și nu-i urmat decît de mincinoși. Acum eșecul e mult mai complet și mult mai manifest decît pe vremea virtuosului Reynolds. Cînd englezii îi urmau pe venețieni sau pe flamanzi, care sînt înainte de orice pictori, talentul lor de coloriști se putea cel puțin dezvolta. Cînd îi urmează pe florentini, ei uită darul lor de coloriști și se pierd în căutări lineare pentru care nu sînt făcuți. Motivele eșecului picturii engleze se află, toate, în această neputință de a construi în profunzime, care o aduce fie în situația de a eșua în fața formei, fie de a-și căuta în culoare și în literatură, dezvoltarea și scopul.

Sufletul englez nu e plastic. Pictura cere o facultate de generalizare obiectivă pe care nu o solicită nici activitatea proprie englezilor, nici mediul lor. Această forță de observație meticuloasă și directă care îi distinge de ceilalți și îi face să aibă romancieri, actori, măscărici chiar fără de seamăn, înalță obstacolul cel mai greu de trecut între marea pictură și ei. Anglo-saxonii sînt primii ilustratori și caricaturiști din lume, tocmai pentru că la ei viziunea detaliului, a acțiunii, a caracterului, exclude facultatea de a îmbrățișa în ansamblul lor marile suprafețe expresive și volumele esențiale. Popoarele de pictori și de sculptori n-au darul de a ilustra cărți, nici de a rezuma printr-o linie sau printr-un punct detaliul care fixează dominanța unei rase, a unei meserii, a unui gest sau a unui temperament. Între acestea, doar japonezii îl posedă, și întreaga lor artă, încă din timpurile arhaice, înclină tocmai, și tinde insensibil, către spiritul caricatural.

Această facultate pe care o are englezul de a observa și de a descrie, el o transpune în întregime în caracteristicile exterioare ale picturii sale, care a fost întotdeauna, în fond, cu excepția picturii lui Constable, doar imitație. Ea este în parte responsabilă pentru acea artă de muzeu care a bîntuit timp de mai bine de un secol în Europa și care constă în a face ca pictura recentă să semene cu picturile afumate și rîncede ale marilor maeștri ai picturii în ulei, eroare în care cădea neîncetat Reynolds, deși el le semnala elevilor săi gravitatea ei, și împotriva căreia francezii, de la Delacroix la impresioniști, vor lupta neîncetat. Un tablou de Rembrandt era, fără îndoială, înflăcărat ca un peisaj de la tropice — fructe de aur întunecat, flori roșii, păsări de topaz și de foc — văzute printr-o ceață argintie sau prin lumina roșcată a unui interior sărac. Un tablou de Veronese, dacă l-am revedea în prospețimea lui inițială, ne-ar face să ne pară

timid și trist, fără îndoială, pînă și coloristul cel mai îndrăzneț. Nou, șiroia de flăcări. Chiar în umbră, strălucea, neîndoielnic, luminînd totul.

Artistul englez, trebuie să recunoaștem, imită într-un mod atît de desăvîrșit, încît imaginile pe care i le datorăm, catedrala în evul mediu, pictura în ultimii două sute de ani, au putut crea iluzia unei forțe originale. Nicicînd, niște non-creatori n-au fost „artiști" în asemenea măsură. Nicicînd nu s-au realizat capodopere neautentice cu o asemenea îndemînare. Reynolds ia de la venețieni și de la Rembrandt, Gainsborough de la Van Dyck, Turner, la începuturile picturii sale, de la Claude Lorrain, tot ceea ce poate fi ceva mai bun decît o copie servilă sau o pastișă reușită. Ei seamănă cu acei virtuoși ai pianului, ai viorii sau ai violoncelului care smulg tăcerii sufletul maeștrilor muzicii și aclamațiile publicului. Mai tîrziu, e adevărat — și am spus de ce —, discipolii lui Ruskin eșuează. Burne-Jones nu e decît un Mantegna sentimental, complicat ca un Botticelli infectat de puritanism. Rossetti își adăpostește cloroza sub egida esteților platonicieni. Watts amestecă savant, cu răceală, pe Michelangelo, pe Sodoma, pe Tițian, cu precursorii lui Rafael. În schimb, Stevens pătrunde cu o ușurință desăvîrșită în veșmintele lui Michelangelo, trecînd Furtuna, din Judecata de apoi și din Geneză într-un corn de vînătoare englezesc. Cel din urmă dintre pictorii anglo-saxoni, care reacționează, de altfel cu violență, împotriva prerafaelismului, Whistler, în cursele sale nehotărîte de la japo- 197
nezi la Velázquez, de la Courbet la impresioniști, reușește cel puțin să sustragă pericolului formei virtuozitatea rasei sale, să înece armonii subtile în mister și ceață, și să surprindă fantome și luciri tremurătoare. Este prințul Amatorilor. El „aranjează" cu îndemînare tonuri de gri, de negru și de roz. Încă puțin și arta lui Veronese și a lui Rubens va degenera

în stampa mondenă și în preocuparea de a place modistelor și croitorilor.

Dar toate acestea nu au nici o însemnătate. Intenția artei engleze și efortul pictorilor ei de a-și exprima viziunea prea îngustă au avut un răsunet în întreaga pictură importantă care a apărut după ei. Constable, cel mai puțin incomplet, i-a transmis lui Delacroix o parte din știința lui; Turner, cel mai întreprinzător, a eliberat prin revolta sa pe succesorii lui Delacroix. Mai tîrziu, Ruskin, în ciuda incapacității lui de a iubi forțele actuale, a văzut că mașina îl zdrobea pe muncitor, pe artistul popular, că liberalismul utilitar urîțea viața, că spiritul critic și savant ucidea senzația vie. Și dacă romantismul francez a atins în pictură și în sculptură unul dintre momentele esențiale ale spiritului, el o datorează atît poeților și pictorilor din Anglia, cît și muzicii germane și expansiunii idealiste și războinice a Revoluției.

## CUPRINS


INTRODUCERE LA PRIMA EDIȚIE, 1921 5

PREFAȚĂ LA NOUA EDIȚIE, 1923 19

FLANDRA.
1. Anvers . . 28
2. Rubens . . 32
3. Epigonii lui Rubens 40

OLANDA.
1. Erupția . . . 46
2. Burghezii și pictorii lor 50
3. Portretul Olandei . 56
4. Rembrandt . . 60
5. Moraliștii . . 72
6. Intimiștii . 77

SPANIA.
1. Creuzetul . . . 84
2. Theotocopuli El Greco 88
3. Realismul spaniol 93
4. Velázquez . . . 101
5. Epigonii lui Velázquez 109

MONARHIA FRANCEZĂ ȘI DOGMA ESTETICĂ
1. Franța la Roma . . 112
2. Nicolas Poussin . . 118
3. Georges de La Tour . 123
4. Unitatea sistematică . 129
5. Drumul, grădina, zidul 134
6. Dezagregarea . . 137

PASIUNEA RAȚIONALISTĂ
1. Antoine Watteau . 144
2. Domnia bunului gust . 150

3. Raţionalism şi sensibilitate . . . 155
4. Chardin . . . . . 161
5. David, neînţelesul . . . . . 165
6. Muzica . . . . . 170

SPAIMA SUB MASCĂ
1. Expansiunea Franţei . 175
2. Serbarea veneţiană . 178
3. Italia nostalgică . . 183
4. Goya . . . . . 187

ANGLIA
1. Sufletul englez . . . . 196
2. Pictura mondenă . . . . 199
3. Grădini şi peisaje . . . . 205
4. Turner . . . . . 210
5. Echivocul artei engleze . . . . 213

REDACTOR: ELENA VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDACTOR: DOINA ELENA PODARU

BUN DE TIPAR: MAI 1988. APĂRUT: 1988.
COLI DE TIPAR: 9,17. PLANȘE: 54.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOS. ALBA IULIA NR. 40
SIBIU
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

477

Arte și civilizații

# istoria artei
# arta modernă 1

Artistul este mulțimea căreia îi aparținem cu toții, care ne definește pe toți, cu consimțămîntul nostru sau în ciuda revoltei noastre. Artistul nu are puterea să adune pietrele casei pe care ne-o clădește, cu riscul de a-și sfărîma pieptul și de a-și răni mîinile, mergînd pe un alt drum decît acela pe care îl urmăm alături de el.

ÉLIE FAURE

Vol. 1–2, Lei 40